



389<sup>e</sup> Livraison.

Tome deuxième. — 3<sup>e</sup> période. 1<sup>er</sup> Novembre 1889

Prix de cette Livraison : 15 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement)



## TEXTE

### EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889.

- I. L'ARCHITECTURE, par M. Louis Gonse.
- II. EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS AU TROCADÉRO (3<sup>e</sup> et dernier article) :  
III. LE XVII<sup>e</sup> ET LE XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE, par M. A. de Champeaux.
- III. LA PEINTURE FRANÇAISE (4<sup>e</sup> et dernier article), par M. Paul Mantz.
- IV. L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'HISTOIRE DU TRAVAIL (2<sup>e</sup> et dernier article), par  
M. T. de Wyzewa.
- V. EXPOSITION DE L'HISTOIRE MILITAIRE DE LA FRANCE, par M. Germain Bapst.

## GRAVURES

### EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

L'Architecture à l'Exposition de 1889 : — Détail du couronnement extérieur d'une des travées de la Galerie des Machines, par M. Dutert, en tête de page; Pagode d'Angkor, par M. Fabre; Porte latérale du Palais de la Guerre, par M. Walwein; Palais de la République Argentine, par M. Albert Ballu (dessin de l'artiste); Intérieur du Palais Indien, au Champ de Mars, par M. Clark; Fontaine monumentale de M. Coutan et Palais des Beaux-Arts de M. Formigé; Départ de l'escalier du Petit Dôme (Palais des Machines), par M. Dutert (dessin de l'artiste); Façade du Palais des Machines, sur l'avenue de la Bourdonnais, par M. Dutert (dessin de l'artiste).

Lettre L du xvm<sup>e</sup> siècle; Modèles de chenets, terre-cuite de Clodion (Collection de M. Josse); Pendule en cuivre ciselé de style Régence (Collection de M. Bischoffsheim); Vase en albâtre monté en bronze doré, style Louis XVI (Collection de M. le prince d'Arenberg); Cornet en porcelaine monté en bronze doré (Collection de M. Spitzer); Ecran en tapisserie de Beauvais d'après Daniel Marot (Collection de M. Mannheim); Décor de faïence rouennaise, en cul-de-lampe.

*Le Petit Marchand de journaux*, eau-forte de M. E. Abot, d'après le tableau de Boilly, appartenant à M. Groult (Exposition universelle); gravure tirée hors texte.

La Peinture française : — La Décollation de Saint Jean-Baptiste, par M. Puvis de Chavannes; Parc aux moutons, au clair de lune, par J.-F. Millet (Collection de M. Bellino); Le Pacage, par le même; Portrait de M. Français, par M. Carolus Duran (dessin de l'artiste); Fac-similé d'un autographe de M. Jules Breton.

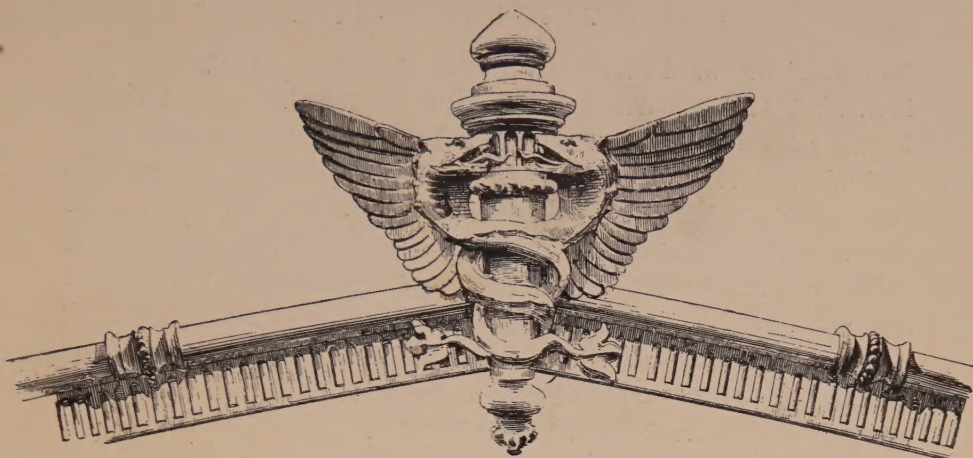
*Un Promeneur au siècle dernier*, étude au crayon par M. Meissonier à l'Exposition universelle; héliogravure tirée hors texte.

Exposition rétrospective de l'Histoire du Travail : — Poterie archaïque japonaise, en lettre (Collection de M. S. Bing); La Pierre de Danemark; Gravure de Geoffroy Tory, tirée des « Petites Heures de la Vierge »; Jeunes filles japonaises, estampe japonaise par Soukénobou; Projet de monument aux frères Montgolfier, terre-cuite par Clodion (Collection de M. Gaston Tissandier); Ascension de Lunari et de M<sup>me</sup> Sage, d'après une gravure de Bartolozzi; Etoffe brochée du Japon, travail du xvii<sup>e</sup> siècle (Collection de M. Louis Gonse); Porte-bouquet en faïence de Kioto, par Ninséi, xvii<sup>e</sup> siècle (même collection).

*Maître Bébé*, eau-forte de M. Jasinski, d'après le tableau de M. Orchardson (Exposition universelle); gravure tirée hors texte.

Exposition du Palais de la Guerre : — Casque de canonnier, du xvi<sup>e</sup> siècle, en lettre; Glaive et épée de Napoléon I<sup>er</sup>; Casques des gardes du corps en 1814 et 1820, et Devant de bombe du casque de 1820, en cul-de-lampe (dessins de M. le colonel Titeux).

Le PETIT MARCHAND DE JOURNAUX doit être placée à la page 35 de ce volume; UN PROMENEUR AU SIÈCLE DERNIER, à la page 267, et MAÎTRE BÉBÉ, à la page 234.



EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

---

## L'ARCHITECTURE

---

Si l'on voulait rechercher la cause fondamentale du succès de l'Exposition de 1889, c'est à l'Architecture, prise dans ses multiples manifestations, qu'il conviendrait d'accorder la première place.

Cette Exposition est déjà par elle-même un merveilleux décor. Dès l'abord, le visiteur le plus indifférent est frappé par la mise en scène architecturale. Tout y est clair, expressif, bien à l'échelle, et l'immensité même de la Tour Eiffel ne semble pas, grâce à l'harmonie du plan et à la juste proportion de toutes les parties, en désaccord avec ce qui l'entoure. On sent qu'une main vigoureuse a distribué les rôles et qu'une intelligence supérieure, habituée à faire grand, rompue de longue date au maniement des hommes et des choses, a su les approprier aux qualités de chaque chef d'emploi.

D'incomparables et décisifs progrès, réalisés dans l'emploi du fer, du bois et des matériaux de cuisson, le libre essor de la polychromie, la variété et l'indépendance de méthodes vivifiées par une étude mieux comprise de nos styles nationaux : telles sont les conquêtes que nous a apportées, dans le domaine de l'architecture, l'Exposition de 1889. Des artistes jeunes, intelligents et résolus ont trouvé là une occasion unique de se donner carrière, et, comme



ils agissaient sur d'énormes espaces, l'exemple est d'autant plus instructif, la leçon d'autant plus significative. Honneur à eux et honneur à celui qui d'un coup d'œil si sûr a su discerner leurs aptitudes. L'art français vient de manifester une fois de plus, avec un caractère indiscutable de force et d'originalité, son esprit d'initiative. Il n'est pas téméraire de voir dans cette manifestation le point de départ d'une ère nouvelle, d'une ère d'expansion et d'affranchissement.

Cette affirmation de vitalité n'est pas pour surprendre ceux qui connaissent l'histoire artistique de notre pays. La France a toujours été une nation d'architectes. Depuis le <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle elle n'a pas cessé de marcher en avant, inquiète de formes nouvelles.

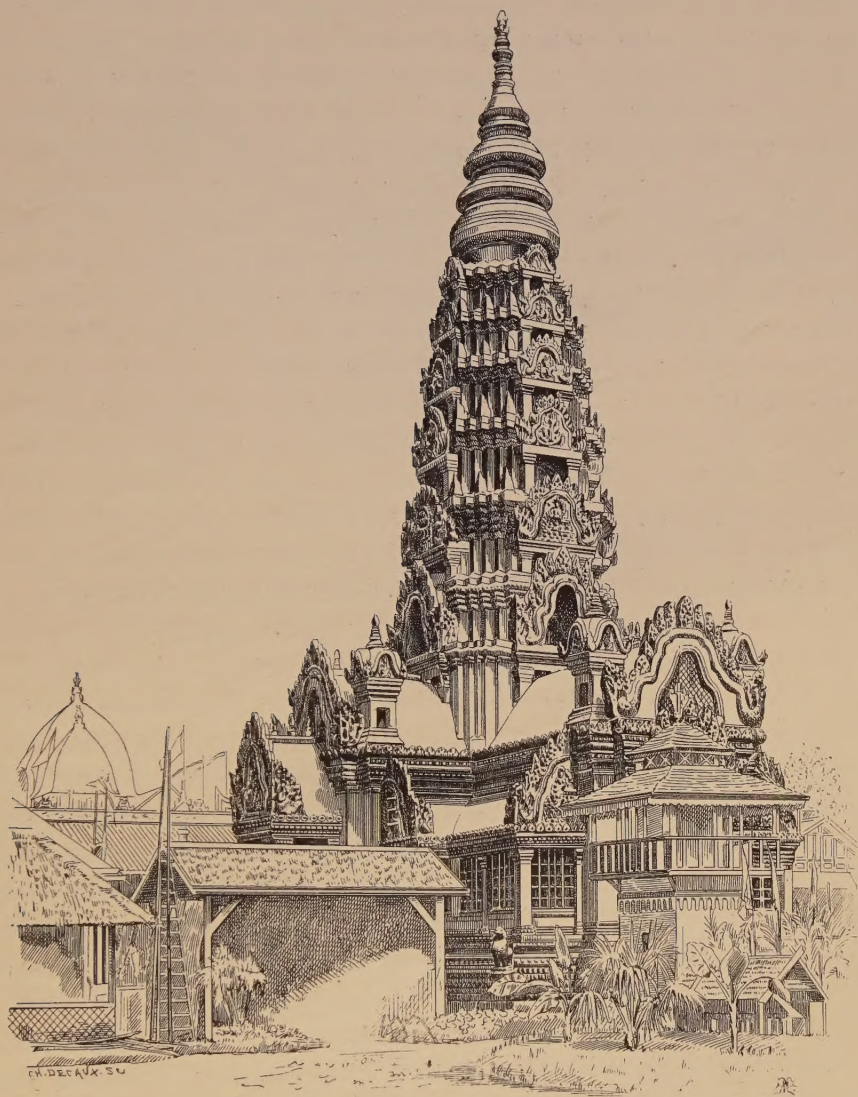
Malgré que la matière sorte un peu du cadre habituel de la *Gazette*, nous ne pouvions cependant y demeurer étrangers. La plus simple justice nous faisait un devoir d'embrasser, ne fût-ce que dans un rapide coup d'œil, les merveilles architecturales de l'Exposition. Il y en a de toute nature et ce n'est pas seulement dans les constructions qui se montrent aux regards qu'il faut les chercher. On trouve, dans l'Exposition centennale d'architecture, dans la Décennale, dans l'Exposition des monuments historiques au Trocadéro, une moisson d'enseignements du plus haut intérêt. Le public, sollicité par mille spectacles divers, passe indifférent devant ces expositions spéciales que bien souvent il ignore. C'est une raison de plus pour leur accorder un peu de l'attention qu'elles méritent.

C'est notre collaborateur et ami, M. Lucien Magne, qui a été chargé d'organiser l'Exposition centennale de l'architecture française. L'entreprise était aussi neuve que difficile; M. Magne s'en est acquitté avec une remarquable habileté. L'Exposition, exclusivement composée de documents originaux, je veux dire de dessins d'architectes, occupe tout le pourtour du rez-de-chaussée du Dôme central des Beaux-Arts.

Phénomène singulier, l'histoire de notre architecture nationale depuis cent ans est à peu près inconnue et nous sommes assurément mieux renseignés sur les œuvres des <sup>xvi</sup><sup>e</sup>, <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles que sur celles du <sup>xix</sup><sup>e</sup>. Les noms de Philibert Delorme, de Mansart et de Soufflot nous sont plus familiers que ceux de Percier, de Chalgrin et de Blouet. Cela tient à ce que nous sommes habitués à tenir en médiocre estime l'architecture de notre siècle. Il faut réagir contre cette doctrine erronée. Le <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle a été pour l'architecture française une époque



de lutttes fécondes et d'intelligentes investigations; nous en voyons les précieux témoignages dans l'exposition du Champ de Mars.



PAGODE D'ANGKOR, PAR M. FABRE, ARCHITECTE.

(Esplanade des Invalides.)

En négligeant les faits accessoires, il est facile de ramener à trois influences principales l'évolution historique de notre architecture depuis cent ans.



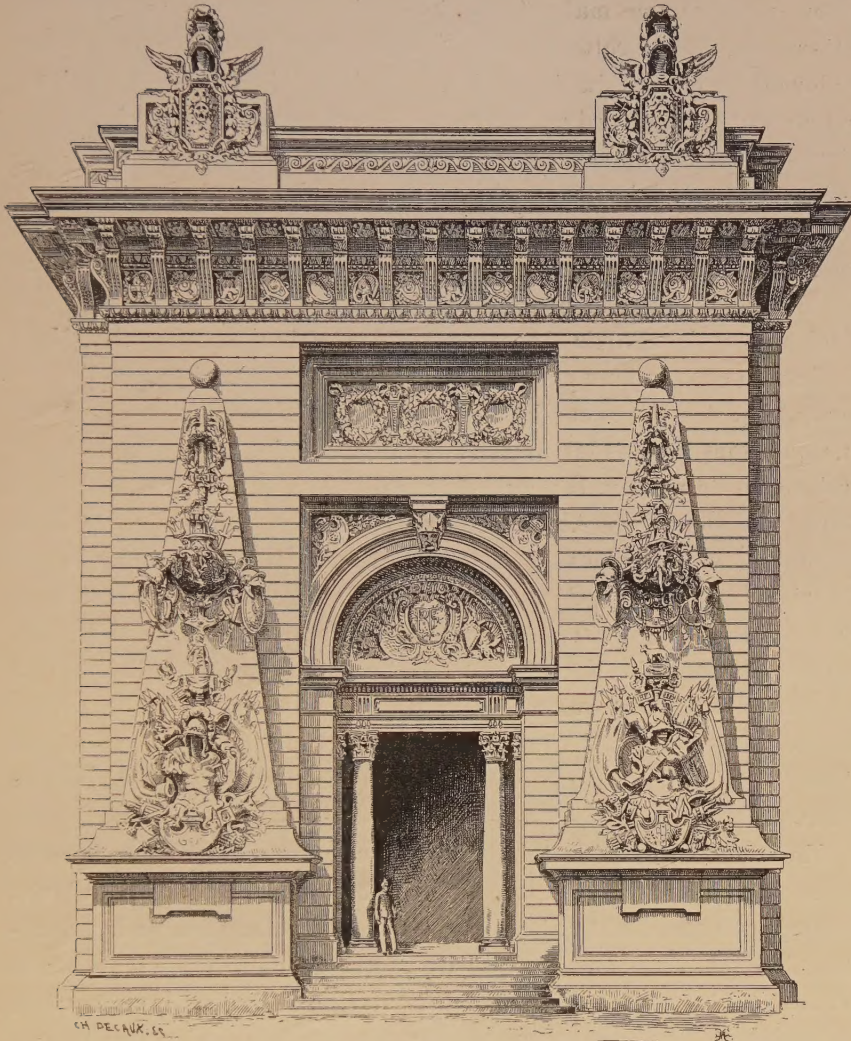
Des préoccupations néo-classiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, de ce retour enthousiaste aux ordres antiques, est né le mouvement d'art qui caractérise le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Peyre, Lecomte, Percier, Brongniart, Chalgrin, Vignon sont les successeurs immédiats et nécessaires des deux Gabriel, de Louis, d'Antoine et de tous les grands maîtres de la fin du siècle précédent. Percier est le chef de cette école gréco-romaine, dont Visconti a été le plus élégant virtuose. C'est le beau temps de l'idéalisme.

Les artistes de cette brillante pléiade de l'Empire, que soutenait l'initiative toute-puissante de Napoléon I<sup>er</sup>, s'illustrent par des créations d'un mérite supérieur. Les changements de la mode et du goût ont pu les faire momentanément dédaigner; elles n'en demeurent pas moins au nombre des plus beaux ornements du Paris monumental. L'achèvement de la Cour du Louvre et le petit Arc de triomphe du Carrousel de Percier, le Palais législatif de Poyet, la Fontaine de la Victoire de Bralle, la Halle au blé de Bélanger, la Bourse de Brongniart, la Colonne Vendôme de Gondouin, Denon et Lepère, la Cour des Comptes de Bonnard et Lacornée, l'Église de la Madeleine de Vignon — ce temple de la Gloire dédié à la grande armée que l'Empereur décrétait de Tilsitt — et surtout cet admirable Arc de triomphe de l'Étoile commencé par Chalgrin et achevé par Goust, Huyot et Blouet, sont des œuvres qui honorent une époque.

À côté de ce culte des formes classiques qui reste longtemps en vigueur, on voit poindre, à la fin de la Restauration, des tendances nouvelles. Un souffle d'indépendance agite les esprits; la critique historique ouvre à nos architectes des horizons plus larges. De l'idéalisme pur, l'art s'achemine peu à peu vers le rationalisme. L'archéologie intervient et avec elle la Grèce, l'Orient, l'Art chrétien du Bas-Empire, l'Art du moyen âge et celui de la Renaissance. Sous l'influence de Blouet, qui, à son retour de Morée, dévoile à ses disciples émerveillés les conceptions du génie grec, de Labrousse, de Duc, d'Hittorff, de Duban, de Baltard, qui à cet enseignement mêlent l'étude de notre Renaissance française, sous l'influence des moyen-âgistes, entraînés par les ardentes convictions de Lassus, de Viollet-le-Duc, de Vaudoyer, naît une formule éclectique et transitionnelle qui a conduit notre École à une troisième phase dont nous voyons aujourd'hui l'éclosion. Cette phase consacrera, n'en doutons pas, grâce à la réhabilitation de nos vieux styles nationaux, le triomphe d'un art logique, rationnel, complètement approprié à notre tempérament, à nos mœurs, à notre climat.



Nous verrons tout à l'heure à l'Exposition les résultats de cette émancipation. Il n'est pas inutile de remarquer qu'ils ont été préparés



PORTE LATÉRALE DU PALAIS DE LA GUERRE, PAR M. WALWEIN, ARCHITECTE.

(Esplanade des Invalides.)

par les efforts des artistes éminents que nous venons de nommer et surtout par l'étude approfondie des *principes* de l'art gothique. L'importance de cette dernière proposition, qui a l'air d'un paradoxe, est à nos yeux capitale. C'est la connaissance et le maniement d'un art



issu de notre sol, d'un art, témoignage spontané de notre génie, où s'associent dans un équilibre parfait l'audace, la clarté et la saine logique, qui ont amené nos architectes contemporains, insensiblement et comme malgré eux, à se préoccuper de la construction rationnelle. Dans cette évolution, les découvertes de la science moderne, — emploi du fer et des matériaux légers, — ont été un facteur de premier ordre. L'art de l'ingénieur a marché à pas de géants et par action réflexe ses exemples ont entraîné un bouleversement radical dans les méthodes de l'architecte. Aujourd'hui un architecte vraiment digne de ce nom doit être en même temps un ingénieur. C'est à la réunion de cette double qualité que nous devons des édifices comme la nouvelle gare Saint-Lazare, la Galerie des Machines et les Palais des Arts à l'Exposition universelle. Mais l'influence chaque jour grandissante des calculateurs issus de l'École centrale et des Ponts et Chaussées ne doit pas nous faire perdre de vue que nous devons les premières conquêtes de l'art nouveau à des architectes de métier. Il y aurait ingratitude à oublier les tentatives de ces initiateurs, les Alavoine, les Baltard, les Labrousse, les Duc, qui ont si vaillamment appliqué à des conceptions artistiques les théories auxquelles a donné naissance la production industrielle du fer. Les Halles centrales, la grande salle de lecture de la Bibliothèque, la gare du Nord sont les admirables prolégomènes d'une révolution artistique qui sera une des gloires de cette fin de siècle. Et nous devons dire à l'honneur de la France qu'elle s'est placée d'emblée à la tête du mouvement; l'Exposition de 1889 en est la preuve éclatante.

En somme, ce *xix<sup>e</sup>* siècle, si dédaigné, aura été une époque de généreuses recherches. Les grandes modifications sociales qui ont accompagné son début ont eu leur contre-coup dans toutes les branches de l'art. Un même vent de liberté et de raison les traverse et les anime. Pour avoir été plus lentes et plus difficiles, les conquêtes de l'ordre architectural n'en sont ni moins certaines ni moins importantes. L'histoire de l'architecture française au *xix<sup>e</sup>* siècle est aussi accidentée, aussi instructive que celle de la peinture, mais elle est peu connue et nous savons un gré infini à M. Magne d'en avoir placé sous nos yeux les principaux éléments.

Cette Exposition d'architecture de la Centennale éveille la pensée qu'une réunion de ce genre, facile et peu coûteuse à former aujourd'hui, introuvable plus tard, devrait prendre place dans un de nos Musées, au Louvre ou à l'École des Beaux-Arts. On collectionne





PALAIS DE LA RÉPUBLIQUE ARGENTINE, PAR M. ALBERT BALLU, ARCHITECTE.  
(D'après un dessin de l'artiste.)



avidement les dessins de peintre et on délaisse ces beaux dessins d'architecte qui ont souvent tant de saveur et d'originalité.

Que de merveilles ignorées sont apparues au jour ! Combien d'autres sont demeurées dans les cartons et combien déjà sont détruites sans profit pour personne, faute d'un asile où elles auraient pu être recueillies ! Et je ne parle même pas de ces délicieux croquis de Percier, ni de ces aquarelles de Duban, de ces études de Viollet-le-Duc et de Bœswillwald qui ont une valeur d'art intrinsèque que les amateurs savent fort bien discerner ; je parle de ces beaux dessins d'architecte, de ces plans, de ces projets, de ces relevés qui nous permettent de suivre la genèse des œuvres et qui sont pour l'histoire d'un pays des documents du plus haut prix.

Pour notre Moyen Age et notre Renaissance ce Musée existe, et d'une incomparable ampleur, aux archives des Monuments historiques. Mais ce sont des richesses cachées. Il était utile d'en mettre une partie sous les yeux du public. La Commission n'a eu qu'à puiser, presque au hasard, dans ses cartons, pour faire une exhibition magnifique. C'est un tableau de l'histoire de l'art français depuis dix siècles. Moulages, dessins, photographies se complètent les uns par les autres. Le visiteur, désireux de s'instruire, aura trouvé là, comme en toutes les parties de cette encyclopédique Exposition de 1889, une réunion unique de matériaux d'enseignement ; il aura appris que la France est le plus vaste et le plus riche Musée architectural de l'Europe. La vue des moulages des grands portails de Charlieu, de Saint-Gilles, de Vézelay, d'Amiens en disent plus long sur la suprématie de nos écoles que tous les discours du monde.

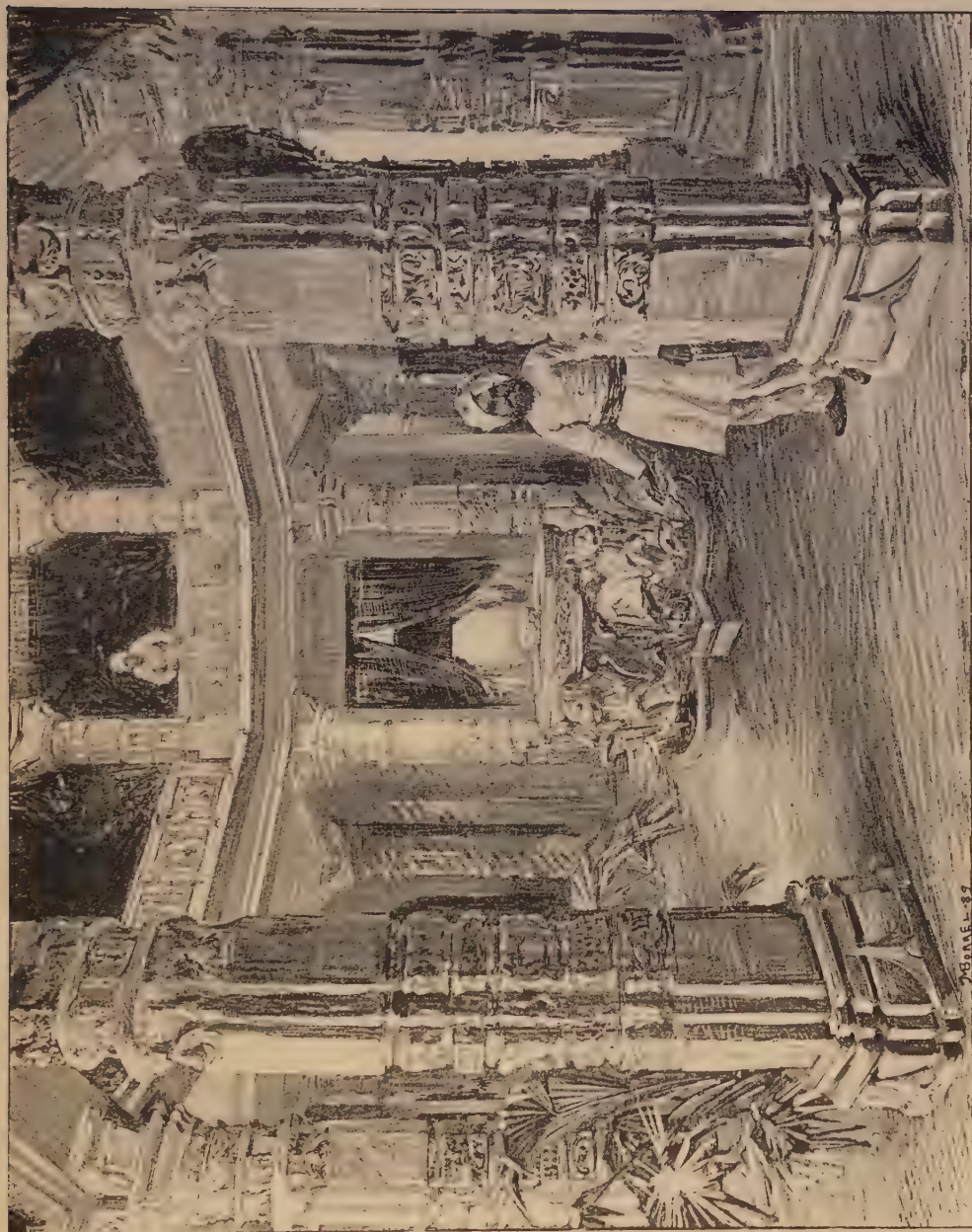
J'ai dit que l'architecture était partout dans cette merveilleuse Exposition de 1889 et qu'elle y revêtait mille formes imprévues.

Pour ne rien omettre d'essentiel dans ce monde architectural, le mieux encore est de suivre l'ordre du plan, comme il se présente au visiteur qui débouche du Palais du Trocadéro.

A droite, nous rencontrons le Pavillon des Forêts, entièrement construit avec des échantillons non écorcés de toutes les essences qui croissent en France ; à gauche, le Pavillon des Travaux publics de M. de Darteein, en brique et en fer, déjà vu en 1878.

Au-delà du pont d'Iéna, entre le chemin de fer Decauville et la Seine, se développe, à droite et à gauche, l'Histoire de l'Habitation humaine. On se souvient du sourire de scepticisme qui a accueilli, au début, cette aimable fantaisie d'un homme d'esprit. La foule qui est bon





INTÉRIEUR DU PALAIS INDIEN AU CHAMP DE MARS, PAR M. JARA, ARCHITECTE.



enfant et ne regarde volontiers que le côté pittoresque des choses s'y est portée en masse et le succès assurément n'a pas fait défaut à l'œuvre de M. Charles Garnier. Il est de notre devoir de mettre en garde contre leurs propres illusions ceux qui voudraient voir dans cette esquisse hâtive d'un sujet historique de premier ordre une réalisation complète et d'une exactitude formelle. A ceux, au contraire, qui seraient tentés de traiter avec ironie cette Histoire de l'Habitation comme si elle n'était qu'un jouet sans valeur, nous dirons qu'il était difficile de faire mieux dans un temps si restreint et avec des crédits si limités. Le plus grand défaut de ces restitutions, qui sont pour la plupart fort ingénieuses, c'est leur exiguité même. On est dérouté par un manque de proportion avec l'échelle humaine. Nous citerons parmi les plus adroitement réussies : la cité lacustre, la maison assyrienne, la maison hindoue, la maison perse, très curieuse avec ses faïences bleues, ses plates-bandes appareillées et son embryon de coupole sur pendentifs, la maison grecque, très élégante et très gaie, la maison romaine et enfin divers types de maisons arabes. Pour le reste, et surtout pour la maison japonaise et la maison chinoise, nous livrons sans remords M. Garnier à toutes les sévérités des archéologues.

Sur le quai, jusqu'à l'Esplanade des Invalides et formant décor sur le tournant de la Seine, se développent une série de constructions pittoresques parfaitement appropriées à leur objet : Panoramas du Pétrole et de la Compagnie transatlantique, Pavillon des Chambres de commerce maritimes, Galeries de l'Agriculture, Palais de l'Alimentation, Pavillon espagnol, etc. Cette dernière construction est du plus gracieux aspect et fait grand honneur à son auteur, M. Mélida. Nous le louons d'avoir emprunté les éléments de son œuvre à ce style hybride, moitié arabe, moitié espagnol, qui caractérise l'art de la Péninsule pendant le cours du xvi<sup>e</sup> siècle. La disparition de cette œuvre charmante qui égaie si heureusement les berges de la Seine sera un épisode mélancolique de la débâcle finale. Le Palais rose et blanc de l'Espagne manquera longtemps à nos regards.

L'Esplanade des Invalides, consacrée en majeure partie à l'exposition coloniale, a été le théâtre des plus attrayantes fantaisies. Je me souviens encore de la surprise que j'éprouvais en voyant s'élever de terre, comme une végétation aux mille couleurs, ces minarets, ces coupoles, ces pagodes, ces galeries, ces colonnades, mariant leurs formes élégantes à la fraîche verdure des quinconces. Quelle fête pour les yeux, lorsque le soleil des mois d'été illuminait de ses



rayons cette enfilade de palais et faisait briller au loin, comme leur complément naturel, la coupole d'or des Invalides !

Tout un côté de l'Esplanade est consacré aux colonies françaises de l'Afrique et de l'Asie : Algérie, Tunisie, Annam, Tonkin, Sénégal, Congo, etc. L'autre côté appartient aux Postes et Télégraphes, à l'Aréostation militaire, au vaste Palais de la Guerre, qui, à lui seul, est tout un monde, aux pavillons des Eaux minérales, de l'Hygiène, de l'Économie sociale et de l'Assistance publique.

Nous n'avons pas à rappeler le succès qu'a obtenu dès le premier jour le Palais de l'Algérie. M. Albert Ballu, par un heureux mélange d'invention personnelle et d'imitation inspirée des meilleurs modèles, a su nous donner une image très complète du style arabe de la côte barbaresque. Rien ne manque au tableau, ni les frises de céramique couleur d'émeraude, ni les poutres peintes au minium, ni le haut minaret, ni les palmiers, ni même l'étendard vert du prophète. Voici la Koumba, la porte et le minaret de Sidi-Abd-er-Rhaman, cette délicieuse mosquée devant laquelle tous les peintres vont faire leurs dévotions ; voici le mirhab de la grande mosquée de la Pêcherie ; voici les faïences de Bou-Médine et le gracieux vestibule de l'Archevêché.

Les constructions pittoresques de la section tunisienne sont l'œuvre de M. Henri Saladin, l'explorateur bien connu de notre nouvelle colonie. Elles font revivre à nos yeux quelques-uns des plus beaux motifs architecturaux de Tunis et de Kairouan. Ici c'est la Zouïra de Sidi-ben-Arrouz, qui élève à 36 mètres dans les airs son balcon élégant ; là ce sont les arcades, mi-parti blanc et noir, de l'antique mosquée de Sidi-Okba à Kairouan ; plus loin ce sont les échoppes grouillantes et colorées du Souk-el-Bey, et les jolies salles du Bardo. Voici encore un type original de construction en briques sèches : un Djérid tunisien de la région des oasis.

Plus loin, vers les Invalides, émergent de la multitude des pavillons asiatiques le grand Palais des Colonies construit par M. Sauvestre, et la pagode d'Angkor, restituée d'après un des monuments bouddhiques du Cambodge, par M. Fabre, architecte à Pnom-Pehn. Le vaste Palais des Colonies nous offre un exemple des plus curieux des ressources qu'on peut tirer de la construction économique à pans de bois. C'est une œuvre d'une technique intéressante et d'un style personnel que rehausse encore, comme grand parti de coloration, l'emploi de deux tons puissants : le vert et le rouge. On remarquera la forme domicale des toitures, à larges imbrications, et le passage des deux couleurs, des bords au sommet, qui produit un effet très



original. La haute pyramide de quarante mètres de la pagode d'Angkor, à degrés et renflements symétriques rouge et or, complète l'animation de ce tableau dont la mise en scène est ravissante.

L'autre côté de l'Esplanade appartient aux ordres classiques. Le grand pavillon de l'Hygiène est bâti dans un style néo-romain à arabesques pompeïennes qui ne manque pas de piquant. Il est l'œuvre de M. Girault. Le Palais de la Guerre annonce sa destination; c'est bien là l'architecture pompeuse, empanachée, qui convenait à un édifice destiné à abriter les fastes de notre histoire militaire. L'architecte, M. Walwein, a demandé à l'époque Louis XIV des conseils et des exemples qui me paraissent avoir été pleins d'à-propos. Trois portes monumentales coupent le rythme solennel de cette vaste façade et lui donnent je ne sais quoi de fier et de belliqueux. La décoration, composée de trophées et d'attributs, rappelle à l'esprit le souvenir des admirables motifs de la Porte Saint-Denis; elle est en harmonie avec la grandeur des formes et l'accentuation des reliefs; l'exécution est large, puissante, la composition absolument remarquable. Il est fâcheux que le manque de profondeur de l'édifice n'ait pas permis d'accorder les dégagements intérieurs et notamment l'escalier avec les promesses du frontispice.

En quelques minutes le petit chemin de fer Decauville nous ramène au pied de la Tour Eiffel.

Le colosse métallique, auprès duquel les plus hauts monuments du globe ne sont que des pygmées, se dresse sur quatre pieds gigantesques à l'entrée du Champ de Mars. Il serait oiseux de le décrire; son dispositif est aujourd'hui connu de l'univers entier. Tout le monde a compris et admiré, du premier coup, la légèreté, la hardiesse, la perfection de sa structure; tout le monde a deviné qu'il y avait là des problèmes de construction et de statique résolus avec une incomparable maîtrise. Comme œuvre de science et d'industrie, personne ne contestera que la Tour Eiffel ne soit un monument prodigieux, qui illustre le nom de celui qui a eu le courage de l'entreprendre et le talent de le mener à bien. La tour de fer est-elle au même degré, ou à un degré quelconque une œuvre d'art? Les esprits chagrins et ceux que la nouveauté effraie, les raffinés, les ergoteurs, les subtils, ont répondu *non* bien avant que la tour ne soit achevée. Pour ma part, et d'accord avec beaucoup d'artistes, je n'hésite pas à dire *oui*, s'il est admis qu'il puisse naître une impression d'art, ou du moins une jouissance optique confinant à l'art, de la vue de grandes lignes engendrées par le calcul des forces et des résistances, et,



FONTAINE MONUMENTALE DE M. COUTAN ET PALAIS DES BEAUX-ARTS DE M. FORMIGÉ.



par suite, irréprochablement appropriées à leurs fonctions. Il y a, pour moi, dans certains résultats de la science et dans certaines créations de l'ordre mathématique, comme dans un pont suspendu ou un vaisseau de haut bord, une perfection, une harmonie, qui touchent à la beauté et éveillent dans l'âme des sensations analogues à celles que nous éprouvons devant un bel arbre, une grande montagne. Notez que les formes, les lignes, les proportions de la Tour Eiffel ne sont pas sorties du caprice du constructeur. La tour, on le sait, n'est pas liaisonnée avec les fondations ; elle pose, elle s'arc-boute sur ses pieds, comme un homme qui écarte les jambes pour résister à la pression du vent ; c'est son poids, c'est l'équilibre des forces, qui la maintiennent en état de stabilité inerte. C'est donc le calcul des poussées et des résistances qui a engendré *exactement*, à l'épure, les profils du monument ; c'est le calcul qui a donné la courbe et l'écartement des bases, les hauteurs relatives des plates-formes, le diamètre de la flèche. Mais, si on a reproché, non sans raison, à l'œuvre de M. Eiffel, certaines maigreurs, certaines sécheresses inhérentes au système *en réseau*, que nécessite un genre de construction métallique dont la qualité dominante doit être la légèreté, personne du moins n'est resté insensible à la grandeur des lignes, à la hardiesse des courbes, à cette majesté des grands arcs de la base qui embrassent une portée de près de 100 mètres. Ils sont merveilleux ces arcs, principalement le soir, lorsqu'ils sont marqués par des cordons de feu et que le repoussoir des grandes ombres les grandit encore. Ces arcs, en demi-cercle légèrement outrepassé, sont les plus vastes qui aient jamais été exécutés, et on sait que de toutes les formes d'arc le plein cintre est celui qui répond le plus complètement aux lois de l'eurythmie.

En résumé, grâce au calcul mathématique, les proportions de la Tour Eiffel nous donnent, sans que nous nous en doutions, cette sensation de sécurité, de plénitude, qui est une des causes secrètes de la jouissance esthétique en matière architecturale. Ceci explique que la tour soit surtout belle de très loin ou de très près, aux distances mêmes où les lignes de silhouette ont le plus d'effet, de loin pour l'ensemble, de près pour les arcs de la base.

Dans une œuvre de cette sorte, la part du constructeur et du calculateur est prépondérante ; l'architecte n'intervient que pour régler les détails de la décoration, pour dissimuler les points de suture et amortir les courbes, les intersections, sous quelques bâtis accessoires. L'impartialité m'oblige à reconnaître que le rôle de l'ar-

chitecte, dans ce que j'appellerai la toilette finale de la Tour Eiffel, n'a pas été absolument heureux. Avec quelques ornements bien proportionnés, avec de grandes volutes venant relier les balcons aux pentes et diminuant la sécheresse des profils, l'œuvre eût été irréprochable. Je regrette aussi le choix du ton. A mon avis, l'aspect de la tour était beaucoup plus saisissant lorsqu'elle était encore revêtue de ce beau rouge minium qui s'irradiait dans l'atmosphère et s'harmonisait si parfaitement avec les palais bleus de M. Formigé.

Pour embrasser l'ensemble des constructions diverses qui peuplent les jardins du Champ de Mars le mieux est de monter sur la première plate-forme de la Tour Eiffel. De là le coup d'œil est véritablement enchanteur. Jamais on ne vit spectacle plus vivant, plus pittoresque. Un volume ne suffirait pas à décrire ces palais, ces pavillons, ces kiosques. Il semble que chacune de ces constructions ait voulu lutter avec ses voisines, de luxe, de fantaisie, d'élégance. On n'y surprend rien de cette hâte qui dépare trop souvent les bâtisses foraines. Tout est étudié, pondéré, achevé avec la sollicitude qu'on apporte aux choses permanentes. C'est merveille de voir, après cinq mois de soleil, de vent et de pluie, le bel aspect de ces œuvres charmantes, qui bientôt, hélas ! ne seront plus qu'un souvenir. Tour-nons nos regards vers l'avenue de La Bourdonnais. Ici c'est le joli pavillon de la Presse construit par M. Vaudoyer, plus loin celui des Aquarellistes, œuvre de M. Escalier, et la bonbonnière des Pastellistes de M. Jacques Hermant, une bonbonnière Louis XV où les rocailles s'enlèvent en vert d'eau sur fond blanc, puis le ravissant palais de la Principauté de Monaco, avec ses faïences, ses toits et ses terrasses à l'italienne, de M. Janty, le kiosque de la Ménagère de M. Landry, qui fait briller dans la verdure ses bois rouges comme une pagode japonaise, le palais du Gaz, style Renaissance, de M. Picq, la charmante taillerie de diamants de la maison Boas, style hollandais, de M. Van Soalem, les chalets suédois, norvégiens et finlandais, l'Isba russe, les Tabacs Turcs, l'original pavillon des Téléphones, le pavillon Toché, la Tuilerie de Bourgogne, les manufactures de l'État, le restaurant Kuhn, etc.

De l'autre côté de la tour se sont groupés les principaux palais des Républiques de l'Amérique du Sud. Chaque République, même la plus modeste, a son palais. Toutes ont fait assaut de prodigalités ; la plupart se sont adressées à des architectes français en renom. C'est ainsi que le palais du Brésil, inspiré du théâtre de M. Garnier à Monte-Carlo, est de M. Dauvergne, celui de la Bolivie de M. Fouquiau,



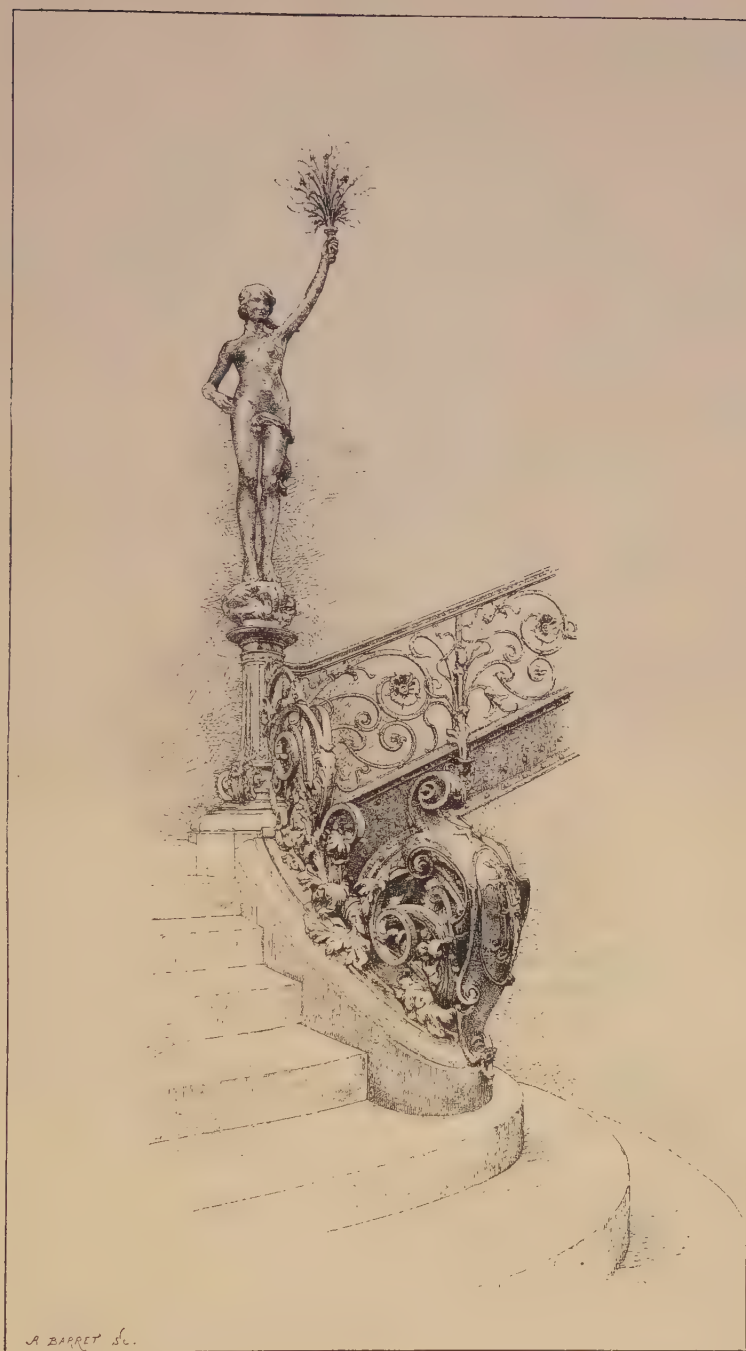
celui du Chili de M. Picq, du Nicaragua de M. Sauvestre, du Venezuela de M. Paulin, de la République Argentine de M. Albert Ballu. Pays sans préjugés et sans traditions, ils ont donné carte blanche à leurs mandataires, qui en ont profité à cœur joie. La plus grande indépendance de style règne dans toutes ces constructions, qui chevauchent dans les jardins avec un désordre plein de grâce et un délicieux caprice. Ce ne sont que coupoles multicolores, toitures et tourelles élancées qui émergent de la verdure comme dans un décor de féerie. Le fer y domine avec les couleurs gaies ; le bleu, le vert, le jaune, le rouge s'y marient à l'or dans les combinaisons les plus osées.

Nous reproduisons ici, d'après un dessin de l'artiste lui-même, le palais de la République Argentine, qui est le plus important de tous ceux que nous venons de citer. Ce pavillon superbe n'a pas coûté moins de douze cent mille francs et nos meilleurs artistes ont concouru à sa décoration intérieure : Roll, Gervex, Besnard, Cormon, Merson, Duez, etc. Les faïences sont de Parvillée, les terres cuites et les grès de Lœbnitz et de Muller, les mosaïques de Facchina. M. Ballu s'est lancé hardiment dans toutes les innovations que suggère l'emploi du fer et des matériaux de cuisson. Il a même eu l'ingénieuse idée d'enchâsser dans sa décoration des cordons de pointes de diamant et de cabochons, en verres de couleur, qui sont éclairés le soir à la lumière électrique.

Je me reprocherais d'oublier, dans cette revue à vol d'oiseau, le beau pavillon du restaurant Tourtel, œuvre du meilleur goût et bien française de M. Duray.

En continuant notre route le long de l'avenue de Suffren, nous rencontrons le grand Pavillon Indien. Cet original édifice est l'œuvre de M. Clark. Il est presque entièrement construit avec des moulages rapportés des Indes. Le patio intérieur, de forme octogonale et à double étage, est copié sur une vieille mosquée musulmane de Delhi ; une vasque de marbre soutenue par des lions en occupe le centre ; des serviteurs vêtus de blanc, Indiens authentiques de la vallée de Cachemire, y répandent une animation silencieuse ; la lumière glisse d'en haut et éclaire discrètement un lieu où tout invite au repos et à la rêverie.

Plus loin, voici le chalet roumain, la petite pagode de Siam, en bois doré, précieux et délicieux bibelot d'étagère ; les pavillons du Maroc et le magnifiques façades, en porcelaine et en bois sculpté, de la section japonaise. Plus loin encore, s'ouvre la fameuse rue du Caire.



DÉPART DE L'ESCALIER DU PETIT DÔME, PALAIS DES MACHINES, PAR M. DUTERT, ARCHITECTE  
(D'après un dessin de l'artiste.)



Nous avons à peine besoin de remarquer qu'il s'agit, non d'un rigoureux fac-similé, mais d'une simple restitution, faite avec des éléments anciens, d'une de ces rues pittoresques du vieux Caire dont la pioche des vandales aura bientôt effacé les derniers vestiges. Portes, balcons de bois, moucharabiés, revêtements de faïence, ont été rapportés d'Égypte et proviennent d'anciennes démolitions. Deux mosquées, une école qui sert de commissariat, un minaret, imitation de celui de Kaït-Bey, trois portes monumentales, rompent çà et là les perspectives. Le tableau est composé de main de maître et son metteur en scène, M. le baron Delort de Gléon, en a été récompensé par un éclatant succès.

De toutes les œuvres architecturales qu'a fait surgir l'Exposition de 1889, ce sont les deux Palais des Beaux-Arts et des Arts libéraux, bâtis par M. Formigé, qui ont mes préférences secrètes, préférences d'artiste et de délicat, si l'on veut, mais que comprendront parfaitement les lecteurs auxquels je m'adresse. J'ai un faible pour ces « palais bleus », je les trouve exquis de formes, adorables de couleurs et comme parés de je ne sais quelle grâce élégante et juvénile qui reflète à merveille les qualités de notre race; je les aime pour la gaîté qu'ils jettent dans ce merveilleux spectacle, pour la haute note d'art qu'ils mêlent à cette triomphante explosion de notre génie industriel; je les aime surtout parce qu'ils ouvrent des horizons inexplorés à l'art de bâtir, parce qu'ils sont une date et le début d'une ère nouvelle dans l'emploi du fer, appliqué à la construction de luxe. Grâce à M. Formigé, le fer sort de son rôle purement utilitaire et devient un facteur de premier ordre dans la décoration architecturale. C'est le sentiment que notre collaborateur, M. Edmond Bonnaffé, exprimait récemment ici même avec sa verve et son talent habituels.

Je m'explique. Je ne veux pas dire que le jeune et brillant architecte ait créé de toutes pièces des méthodes inédites; il suffit de rappeler à ceux qui seraient tentés de l'oublier le beau pavillon de la Ville de Paris édifié par M. Bouvard à l'Exposition de 1878. Mais il a eu l'immense mérite de généraliser, de vivifier ces méthodes, de montrer le parti qu'un artiste d'initiative et de goût pouvait en tirer, de vaincre en un mot les préjugés d'école par une victoire éclatante; il a eu aussi la bonne fortune d'arriver à ce moment psychologique où les progrès de la construction métallique permettaient de tout entreprendre et de tout oser.

Les deux palais sont entièrement bâtis en matériaux économiques et légers : fer, brique, terre cuite, grès et faïence; leurs dispositions,

analogues et symétriques, ne diffèrent que par les détails. Le plan est des plus simples : c'est un vaste hall vitré, en forme de T, coupé en son milieu par un grand dôme et entouré de promenoirs ouverts, qui portent une galerie intérieure. Tout y est logique et net. De larges baies, des points d'appui réduits, partout de l'air, de la lumière, de l'espace : telles ont été les préoccupations dominantes de l'architecte.

On sait qu'aujourd'hui les fers laminés et assemblés entre eux au moyen de rivets, et même dans certains cas l'acier, ont remplacé la fonte dans la construction métallique. L'emploi de la tôle constitue un progrès décisif par l'augmentation presque indéfinie qu'elle apporte à la résistance, à la légèreté et à l'élasticité des charpentes. M. Formigé, en homme avisé, a eu garde de ne pas profiter des dernières conquêtes de la science, et son œuvre est d'une technique remarquable. Mais sa gloire sera d'avoir ajouté à cette précision scientifique une rare souplesse de goût et un sentiment d'art de haute envergure, d'avoir conservé à chaque série de matériaux la fonction qui lui convient et d'avoir laissé une grande place aux matériaux décoratifs ; d'être resté en un mot partout et toujours un véritable artiste. Son expérience des combinaisons de l'art gothique, comme architecte des monuments historiques, ne lui a pas été inutile. Il a appris au contact de nos vieux maîtres à jouer avec aisance des voûtes et des points d'appui, à subordonner la décoration aux exigences des formes. Il leur doit cet instinct des lignes harmonieuses et de l'échelle ornementale qui constitue un de ses plus beaux dons.

D'ailleurs, tout est réfléchi, ingénieux et rationnel dans les applications de M. Formigé ; rien n'est livré au hasard, ni dans l'emploi des matériaux, ni dans le tracé des masses, ni dans l'étude des détails. Notre collaborateur, M. Édouard Garnier, parlera prochainement des terres cuites monumentales de M. Müller. Elles jouent un rôle capital dans les deux Palais des Arts, soit qu'elles s'accusent en hauts reliefs, en médaillons, en frises ou en moulures décorées, soit qu'elles viennent comme briques de remplissage meubler les à-jours de l'ossature métallique. Des plaques de faïence enveloppent l'extérieur des dômes de leur parure éclatante.

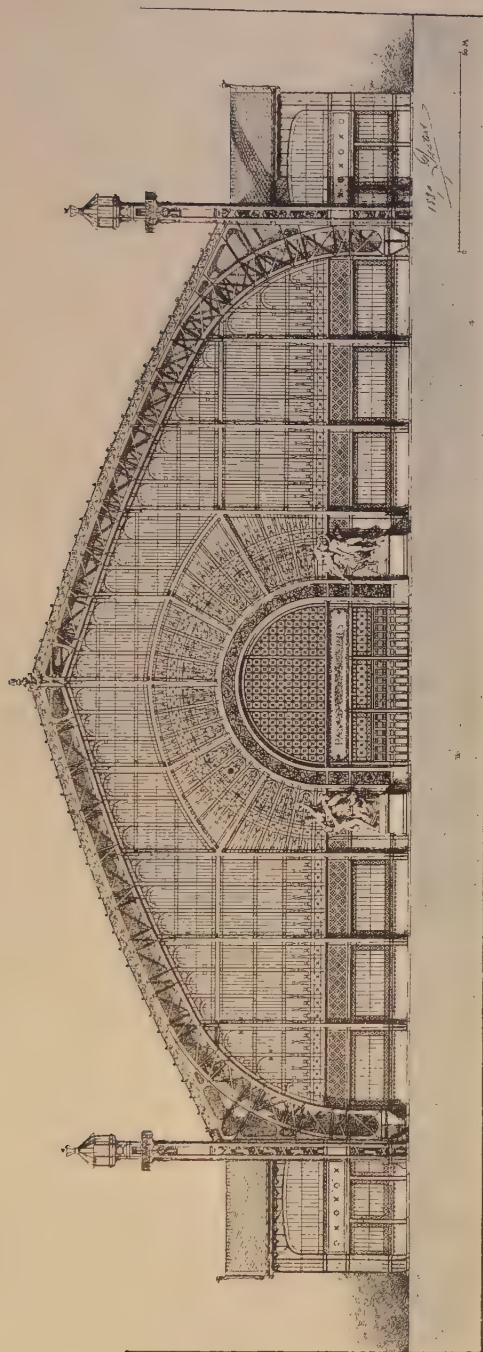
Du reste, la polychromie de ces Palais est une trouvaille ; les bleus du fer jouent délicieusement avec le rose fin des terres cuites et les fonds d'or des frises ; l'ensemble est d'un coloriste. M. Formigé a longtemps pensé à son bleu, un bleu persan d'une rare délicatesse, qui est, de plus, très résistant, très durable. C'est la nuance qui convient le mieux au fer. Il faudra dire désormais le « bleu Formigé ».



A l'intérieur il produit un effet magique. Rien, en vérité, n'est d'aspect plus noble et plus opulent que le grand dôme des Beaux-Arts, avec ses voûtes azurées, qui retombent avec grâce sur quatre piliers à têtes de bœufs, avec ses escaliers majestueux, son velum jaune-paille, la sobre mais puissante décoration de ses surfaces murales. Au soleil couchant, lorsque les rayons d'or exaltent les tons et font vibrer jusque dans leurs profondeurs les chefs-d'œuvre de la Centennale qui en occupent le pourtour, l'effet est prestigieux, inoubliable. N'eût-il conçu que ses dômes, M. Formigé aurait encore pris rang parmi les premiers artistes de notre époque. Je pourrais, il est vrai, formuler quelques critiques de détails ; je trouverais, à l'extérieur, dans l'examen des parties hautes et notamment dans le dispositif des toitures, la trace de quelque hâte ; mais ces critiques sont quantité négligeable.

Les deux Palais auront coûté, en chiffres ronds, 7,800,000 francs, ce qui donne 166 francs pour le prix du mètre superficiel. Si l'on considère que le sommet des coupoles atteint 60 mètres, que les galeries ont un premier étage qui double leur surface utilisable et que les façades ont un grand développement, si l'on considère d'autre part qu'une maison à cinq étages coûte entre 900 et 1,500 francs le mètre carré, on reconnaîtra que ce prix est des plus modestes et on recommandera l'étude de ce système de construction à MM. les architectes du gouvernement. L'État, c'est-à-dire le contribuable, y trouvera son compte et on évitera ainsi les formidables impairs qui ont été commis dans ces derniers temps.

M. Bouvard est l'architecte des deux Pavillons de la Ville de Paris, du Dôme central, de la Galerie de trente mètres et des Galeries industrielles. C'est un habile homme, un constructeur de premier mérite, mais un artiste inégal. J'ai déjà dit ce que je pensais du Dôme central ; sa décoration est beaucoup trop lourde, trop surchargée ; les lignes générales sont imposantes et de belle proportion, ce dont on se rend bien compte le soir lorsqu'il n'est plus dessiné que par des cordons de lumière ; l'intérieur est magnifique, dans son excessive richesse ; le fer y est manié avec une liberté, je dirai même avec une virtuosité sans pareille ; la frise de MM. Lavastre et Carpezat qui court comme une tapisserie au-dessus des tribunes, et représente le Défilé des nations, a grande allure ; quant à la Galerie de 30 mètres, elle est de proportions superbes, et les portes monumentales, qui la relie aux sections industrielles, sont d'un effet très neuf, très pittoresque. Mais dans tout cela, je le répète, il y a



FAÇADE DU PALAIS DES MACHINES, SUR L'AVENUE DE LA BOURDONNAIS, PAR M. DUTERT, ARCHITECTE.

(D'après un dessin de l'artiste.)



quelque chose d'inégal, d'intempérant qui me choque, même dans une construction temporaire. Certaines parties sont d'un dessin lâché et d'une invention sommaire qui contraste avec la richesse des autres. N'étaient le gai coloris et les festoyantes parures, portes en bois peint, tentures, écussons, etc., que M. Paul Sédille, chargé des installations intérieures, y a semés à profusion, elles paraîtraient bien maigres, bien monotones.

La Galerie de 30 mètres conduit à cette œuvre stupéfiante qu'on nomme le Palais des Machines. Le vestibule d'entrée, ou Petit Dôme, est comme ce Palais l'œuvre de M. Dutert et sert de transition entre la décoration somptueuse de l'une et la nudité sévère de l'autre. L'escalier à double révolution qui mène au premier étage est décoré d'une rampe en bronze et fer forgé très remarquable. Deux figures modelées par MM. Cordonnier et Barthélemy ornent les départs de cet escalier.

La surface du Palais des Machines est de 80,000 mètres carrés. C'est le hall le plus colossal qui soit au monde. Ses dimensions sont fabuleuses : 420 mètres de longueur, 115 de largeur et 48 de hauteur. Une armée de 30,000 hommes y coucherait à l'aise ; le sommet des grandes fermes dépasse de deux mètres et demi la plate-forme de l'Arc de Triomphe de l'Étoile.

Vanter l'audace d'une telle entreprise et la perfection mathématique d'une telle œuvre est devenu chose banale. Le Palais des Machines a rendu célèbre le nom de celui qui en a conçu le plan, de celui qui a imposé à ses collaborateurs du Génie civil, MM. Contamin, Pierron et Charton, l'idée de ces formes géantes sans tirants, indépendantes, articulées sur leurs charnières, pouvant jouer librement sous l'action de la température et répondant à merveille à toutes les conditions d'équilibre et de résistance. Elle honore les grandes compagnies, Fives-Lille et Cail, qui en ont conduit à bien l'exécution. Au même titre que la Tour Eiffel, elle est la preuve saisissante des progrès accomplis ; elle a amené l'étude et la réalisation d'un certain nombre de dispositions nouvelles dans la construction des arcs métalliques à grande portée ; elle démontre enfin que le fer possède au plus haut degré les qualités maniables qui rendront son emploi universel.

Mais, comme M. Formigé, M. Dutert est avant tout un architecte, un artiste. Il l'a surabondamment prouvé dans la conception des mille détails décoratifs de son œuvre et surtout dans le dessin de ses magnifiques façades.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE  
DE  
L'ART FRANÇAIS AU TROCADÉRO

(TROISIÈME ARTICLE<sup>1</sup>.)

LE XVII<sup>e</sup> ET LE XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES.



L'INCERTITUDE qui a présidé jusqu'aux derniers moments à l'organisation de l'histoire rétrospective de l'art, dans les galeries de l'Exposition universelle de 1889, n'a pas permis de donner à cette partie l'importance qu'avaient eue l'Histoire du travail de 1889 et les collections du Trocadéro en 1878. La commission supérieure avait déclaré tout

d'abord qu'elle ne voulait pas suivre le même programme et replacer sous les yeux du public les développements successifs de l'art français. Elle exceptait cependant de cette proscription, la période préhistorique dont les partisans ne se seraient pas résignés facilement à l'oubli; bientôt elle fut entraînée plus loin en adoptant une classe spéciale qui rassemblerait les éléments de l'Histoire de l'outillage humain. On y ajouta une suite de restitutions d'habitations antiques, mais sans les relier à un programme d'ensemble et en les présentant comme des constructions pittoresques destinées à renfermer des bazars ou des cafés. La commission des monuments historiques, présidée par M. A. Proust, résolut alors de protester contre ce dédain de notre plus indiscutable source de prospérité nationale, en ouvrant

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. II, p. 143 et 310.



dans la seconde galerie du palais du Trocadéro qui venait de lui être concédée, une exposition ayant un double caractère d'art et d'histoire. Tout d'abord, cette exposition devait se borner à révéler au public les trésors d'orfèvrerie que possèdent nos églises et à les comparer aux richesses qui avaient été rassemblées à Bruxelles en 1888. Au dernier moment on reconnut que cette réunion serait trop limitée si elle s'arrêtait au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle et il fut résolu qu'elle s'étendrait jusqu'à la fin du règne de Louis XVI. Toutefois, cette décision fut prise



MODÈLE DE CHENET, TERRE-CUITE DE CLORION,

(Collection de M. Josse.)

trop peu de temps avant l'ouverture, pour que les détails de la seconde partie de l'entreprise fussent étudiés avec le même soin que ceux de la section de l'orfèvrerie religieuse. La commission n'ayant plus à sa disposition, pour les époques modernes, les trésors de nos églises et les Musées de province, dut s'adresser aux collectionneurs de Paris pour meubler les vitrines. En dépit de la fatigue des expositions que l'on prodigue à tout propos sous le premier prétexte venu de bienfaisance, un grand nombre d'amateurs se sont rendus à cet appel, mais ce sont surtout ceux dont la complaisance proverbiale n'a jamais refusé son concours à aucune œuvre. Il en résulte que malgré leur intérêt, les pièces des <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle que l'on voit au Trocadéro, n'ont pas l'attrait de l'inédit qui donne tant de valeur aux œuvres d'orfèvrerie qu'elles avoisinent et que beaucoup d'entre

elles ont déjà figuré dans d'autres expositions parisiennes. Il ne faut donc pas s'attendre à retrouver toutes les merveilles que nous avait montrées l'Histoire du mobilier, organisée en 1882 au palais des Champs-Élysées par l'Union centrale des Arts décoratifs et avec le concours de l'État, ni même celles de l'Exposition de l'Œuvre de l'Hospitalité de nuit, à laquelle l'École des Beaux-Arts avait donné abri l'année dernière.

Quoi qu'il en soit, entrons dans les galeries du Trocadéro, nous



MODÈLE DE CHENET, TERRE-CUITE DE CLODION.

(Collection de M. Josse.)

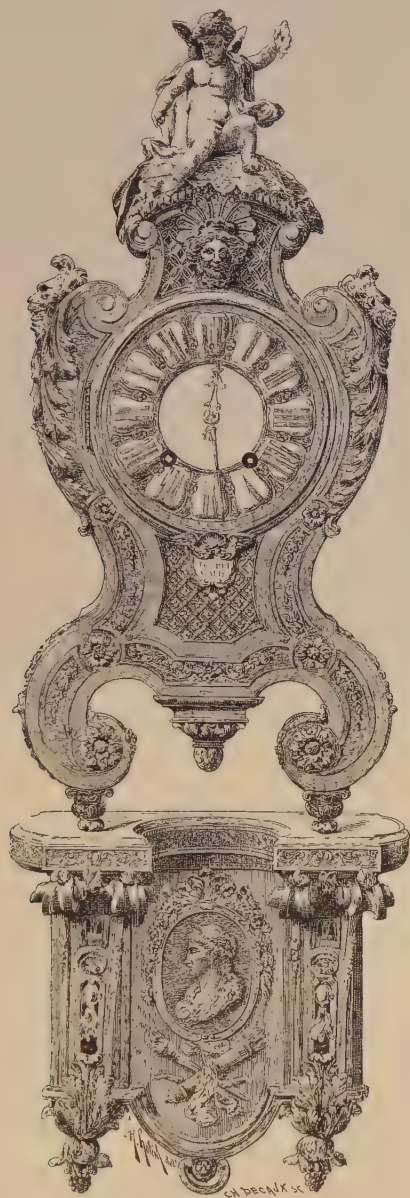
y trouverons encore une ample moisson de jouissances. Voici d'abord la série des sculptures du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle. Nous y trouvons plusieurs bustes pleins de vie et de naturel comme l'étaient les œuvres des artistes contemporains du règne de Louis XV. M. de Greffulhe y a envoyé le buste en marbre de la marquise de Pompadour fait par Lemoyne en 1756, qu'il a acquis à la vente du comte de la Béraudière ; le prince d'Arenberg y a joint un buste de femme modelé en terre cuite par Lecomte en 1759, et M. J. Ephrussi un second portrait de femme sorti de l'ébauchoir de Roland en 1788. Deux bustes d'homme et de femme exposés par M. Rodolphe Kann sont d'un art plus fantaisiste et plus conventionnel. La tête d'homme est coiffée d'un casque empanaché qui rappelle les héros tragiques revêtus des costumes à l'antique tels qu'on les comprenait alors et



qu'elles montrent les gravures d'Eisen et de Cochin. La première place parmi les bustes revient à un petit portrait de femme, vêtue d'un costume de l'époque du Directoire. Cette gracieuse terre cuite, appartenant à M. Bischoffsheim, éveille l'idée d'une inspiration de Prudhon traduite par Clodion. Ce dernier maître est l'auteur d'un groupe composé d'un faune, d'une nymphe et d'un amour qui est exposé par M. Beurdeley. Deux autres groupes prêtés par M. Josse montrent toute la souplesse du talent de Clodion qui convenait aussi bien aux grandes entreprises de la sculpture qu'à l'art ornemental. Ils forment une sorte de terrasse rectangulaire sur laquelle viennent s'appuyer deux médaillons à têtes de fleuve et de naïade, soutenus par des figures d'enfants. Ces délicates œuvres nous semblent avoir été créées pour servir de modèles à des chenets, comme l'on en rencontrait dans les hôtels de l'époque et qui sortaient des mains des habiles ciseleurs. Cette destination, si elle était certaine, n'enlèverait rien à leur valeur artistique et l'on sait que les meilleurs sculpteurs ne dédaignaient pas de travailler pour l'industrie. La sculpture purement décorative est représentée par deux figures de sphinx, portant la coiffure et le costume des femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui appartiennent à M. Seligmann. Ces curieuses terres cuites devaient être placées sur une terrasse ou sur des pilastres ornés de bossages. M. Goguet possède une porte d'appartement intérieur en bois doré, dont les ornements appartiennent à la première partie du règne de Louis XV, alors que Claude Vassé et Pineau sculptaient les stalles de la cathédrale de Paris et les salons du château de Rambouillet, en s'inspirant des dessins de Boffrand et de Robert de Cotte.

Les artistes étaient alors si souvent occupés à des ouvrages destinés à l'ameublement, que l'on pourrait étendre la série des sculptures en y faisant entrer des pendules et des candélabres de marbre blanc où l'on retrouve sinon le faire du moins le style de Pajou, de Boizot et de Falconet. Mais le marbre par sa nature, se prête mal aux réductions qui visent plus à la difficulté d'exécution qu'au rendu de la pensée artistique. Il doit céder la place au métal dont les ciselures offrent une matière incomparable pour le rendu des détails. Ce genre d'ornement ne fut jamais plus florissant qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle où il envahit les moindres pièces de l'ameublement. Chaque exposition est une occasion nouvelle de constater la fécondité inépuisable que possédaient les ateliers d'où sont sorties les œuvres charmantes si recherchées par les amateurs de nos jours. La plupart d'entre

elles n'ont pas d'histoire; on ignore d'où elles viennent et elles sont



PENDULE EN CUIVRE CISELÉ DE STYLE RÉGENCE.

(Collection de M. Bischoffsheim.)

destinées à garder le mystère de l'anonymat. Quelques noms seuls nous sont parvenus. Nous avons divers renseignements biographiques



sur Cressent, sur Gouthière, sur les Caffieri, sur Duplessis, sur Martincourt, sur Prieur, sur Leclaire, sur Forestier, sur Thomire et sur quelques autres, mais nous ne connaissons qu'un très petit nombre de pièces qui leur soient attribuées sûrement. La grande majorité des cuivres qui nous sont parvenus restera toujours classée sous un nom général d'école, sans que ce défaut de renseignements leur fasse rien perdre de leur charme et de leur originalité. Les bronzes ciselés forment une des séries les plus riches de l'Exposition rétrospective du Trocadéro, mais on n'y rencontre pas d'œuvre qui vienne augmenter les documents insuffisants que nous possédons sur nos anciens maîtres. Nous devons faire honneur à l'école de l'architecte décorateur Oppenordt, de la grande pendule à console d'applique qui appartient à M. Bischoffsheim, de même qu'une seconde pendule à base carrée et à attributs militaires, prêtée par M. le vicomte d'Harcourt, porte tous les caractères du style classique vers la dernière partie du règne de Louis XV. A la même époque, dont le graveur Delafosse a été le meilleur représentant, remontent deux vases de porphyre montés en bronze qui ont été envoyés par M. le prince d'Arenberg. M. E. Piot possède une galerie de foyer à lyre et à vase enflammé dont la base formant terrasse est très voisine des œuvres connues du ciseleur Philippe Caffieri. Le faire un peu mièvre de Falconet se retrouve dans les deux candélabres de M. le comte de Ganay, dont les girandoles sont supportées par deux figures de nymphes d'un profil mince et élégant.

Le nombre des richesses d'art possédées par M. Frédéric Spitzer est inépuisable. En même temps qu'il contribuait à l'Exposition du Trocadéro par une série de monuments d'orfèvrerie de premier ordre, sans dégarnir les vitrines de son musée particulier, il envoyait à l'Exposition organisée aux Invalides par le Ministère de la Guerre un choix considérable de pièces détachées de son armeria. L'étonnement redouble lorsqu'on voit le choix et l'importance des bronzes ciselés et des pièces d'argenterie, exposés par lui, dans la galerie des <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles. Bien que considérée, par M. Spitzer, comme indigne de prendre place dans sa collection dont il arrête le cours à la fin du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, nous connaissons bien des amateurs et même des musées qui seraient heureux de posséder une réunion aussi considérable d'objets précieux. Ce sont des groupes, des pendules, des candélabres et des chenets dont une partie a été exposée, l'année dernière, à l'École des Beaux-Arts, et que l'on revoit sans qu'ils perdent rien de leur intérêt. Nous nous bornerons à choisir, dans les

vitrines meublées par M. Spitzer, quelques ciselures qui sont d'un intérêt exceptionnel : — Un grand cornet de porcelaine bleue qui repose sur quatre pieds de biche et dont les anses sont formées par des enfants mangeant des raisins et assis sur des enroulements de feuilles



VASE EN PORPHYRE MONTÉ EN BRONZE DORÉ (STYLE LOUIS XVI).

(Collection de M. le prince d'Arenberg.)

de vigne ; un autre vase cylindrique en craquelé avec des fleurs et des figures se détachant en bleu, avec un pied et une bordure de cuivre à enroulements, de style Louis XV ; deux vases ovoïdes de forme élancée, en matière dure, avec des anses à tête de lion, et deux candélabres en forme de trépieds, dont les girandoles sont soutenues par des faunesses. M. Spitzer possède encore plusieurs paires de chenets : l'une composée d'un vase central accosté de deux arabesques enrou-



lées et l'autre formée par un vase d'où s'échappe une guirlande retombant sur une galerie ajourée. Ce sont des ciselures très délicates dont le Musée du Garde-Meuble national possède des répétitions. On rencontre au Trocadéro plusieurs grands lutrins d'église en laiton, qui témoignent de la persistance de l'industrie de la dinanderie, à une époque presque récente. Les formes lourdes et la mauvaise exécution de leurs détails ne permettent pas de les comparer aux monuments que la Belgique et l'Allemagne ont conservés de cet art du cuivre dont le dernier éclat fut absorbé par les délicatesses nouvelles de la Renaissance.

Il n'y a qu'un pas à franchir pour aborder les œuvres d'orfèvrerie qui sont nombreuses et bien choisies. On y rencontre nombre de pièces pour l'achèvement desquelles l'orfèvre a fait appel aux ciseleurs et quelques-unes ont été évidemment répétées en bronze, suivant un usage assez fréquent au siècle dernier. Nous ne trouvons rien dans les vitrines du Trocadéro qui permette d'établir une comparaison entre le style de l'orfèvrerie religieuse du moyen âge et celui des temps modernes. Alors qu'un certain nombre de trésors anciens d'églises et de couvents nous ont été conservés, les chefs-d'œuvre de Ballin, de Delaunay et des Germain offerts par Louis XIV et par ses successeurs aux métropoles de Reims et de Paris, ont été impitoyablement détruits dans le creuset du fondeur. La modernisation des autels et des sanctuaires avait entraîné la commande d'une série de grandes pièces d'orfèvrerie répondant au goût nouveau et remplaçant les retables et les reliquaires dus à la piété du moyen âge. La majeure partie de ces ornements était exécutée en cuivre ciselé et l'on connaît plusieurs garnitures d'autel dues à Caffieri, à Duplessis et à leurs émules. Le sentiment de l'art, très vif alors, faisait passer la beauté de la composition avant la richesse de la matière employée. La ciselure religieuse du XVIII<sup>e</sup> siècle n'est malheureusement pas représentée au Trocadéro. Un service de chapelle en vermeil exposé par M. Bouquet, ne suffit pas à combler ce vide. Les godrons en spirale dont il est revêtu, ne rachètent pas par la largeur de leur exécution la lourdeur de la composition artistique. Les pièces d'orfèvrerie civile sont bien supérieures par leur grâce et par le fini précieux du travail. M<sup>me</sup> Boin possède plusieurs soupières accompagnées de leurs plateaux qu'elle a envoyées au Trocadéro. Sur deux d'entre elles sont placés des oiseaux; sur deux autres se voient des chiens assis sur les couvercles. M. Doisteau a prêté une soupière analogue dont le couvercle simule une grenade et plusieurs flambeaux très

finement ciselés. La dernière transformation du style de Louis XV est accusée par deux grandes soupières accompagnées de leurs plateaux appartenant à M. Michel Ephrussi. Les anses à têtes de bélier et les guirlandes de feuilles qui entourent ces *pots à oille* rappellent les gravures de ce Delafosse, qu'on range trop facilement parmi les maîtres de l'école décorative de Louis XVI, tandis qu'il appartient à la génération artistique qui sert de transition entre Boucher et Vien. M. Barre expose deux seaux à rafraîchir avec des bordures à arcs et des anses recourbées en serpents enlacés, qui se seraient mieux prêtées aux ciselures sur cuivre de Martincourt et de Thomire, qu'aux délicatesses de l'orfèvrerie. Dans cette classe nous rencontrons encore quelques-unes des richesses de l'incomparable collection de M. Spitzer. Il possède deux seaux à rafraîchir, bien connus des lecteurs de la *Gazette*, et datant des dernières années du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui sont l'un des très rares spécimens de l'orfèvrerie de l'époque du grand roi. M. Spitzer y a joint un service du temps de Louis XVI, composé de plusieurs plats recouverts de cloches à cannelures feuillagées, sur lesquelles sont placés des chiens de chasse. Les fabricants d'argenterie de table auront avantage à examiner avec attention la collection de cuillères, de fourchettes et de couteaux exposée par M. Dongé, pour y trouver de charmants modèles d'ustensiles faciles à reproduire. Les curieux s'arrêteront avec plus d'attention encore devant la vitrine de cachets et de breloques en argent ciselé appartenant à M. Eugène Vial de Saint-Germain, lorsqu'ils sauront qu'elle est destinée, par son propriétaire, à enrichir le Musée de Cluny.

Ces derniers bibelots nous conduisent insensiblement aux petites merveilles de goût et de travail destinées à la poche des dames, que le XVIII<sup>e</sup> siècle a produites avec une fécondité inépuisable. Dans une société où le goût du luxe est aussi répandu qu'il l'est actuellement, il est assez humiliant de penser combien peu de gens du monde pourraient montrer des boîtes, des miniatures et des montres semblables à celles que possédaient autrefois les membres de la bourgeoisie. Le Trocadéro a consacré plusieurs vitrines à l'exposition de ces objets de proportions très restreintes, en affectant le plus souvent chacune d'elles à la collection d'un seul amateur. Nous nous bornons à mentionner les éventails de MM. Chardin, Doisteau et Mannheim, dont les montures surpassent souvent les gouaches qui les décorent; les bijoux de M<sup>me</sup> Maillet du Boullay; la collection de boîtes et de miniatures appartenant à M. le marquis de Thuisy où se



trouvent beaucoup de portraits historiques; les vitrines de M. Le Secq des Tournelles où sont entassées des boîtes, des bonbonnières, des gardes d'épée, des clefs et des entrées de serrures en fer ciselé et damasquiné; les miniatures de M<sup>me</sup> Doisteau, dont le mari a exposé une grande vitrine renfermant toute une collection d'épées de cour précieusement ciselées; le portrait du comte d'Angivillier par Weyler, répétition de celui du Louvre, à M. Ducloux; la vitrine de M. Maurice Kann bondée de bonbonnières et d'étuis d'un charmant travail, au milieu de laquelle on remarque six plaques d'émail ayant fait partie d'un coffret appartenant au roi Louis XV et représentant les princes et les princesses de la famille royale. Les portraits des filles de Louis XV sont répétés d'après les tableaux de Nattier; ceux de Louis XVI et de ses frères sont d'après Drouais. Il serait intéressant de connaître le nom du peintre-émailleur auquel on avait commandé ce coffret dont le faire semble se rapprocher de celui de Hall.

Nouveau venu dans les expositions parisiennes, M. Josse y apporte, pour ses débuts, une collection contenant des pièces nombreuses et de grande valeur. Plusieurs vitrines suffisent à peine à contenir ses séries de bonbonnières, de tabatières, de navettes, de nécessaires de femme, de flacons ornés de montures en or émaillé ou de peintures sur émail, dont les semblables se trouvent au Louvre dans la collection Lenoir. Une autre contient des gouaches et des aquarelles de plus grande dimension dues à Saint-Aubin, à Lafresen, à Moreau le Jeune et à Debucourt. Au centre se trouve la composition de Cochin représentant une scène de l'opéra d'*Acis et Galathée* sur le petit théâtre de Versailles, que la *Gazette des Beaux-Arts* a fait graver, alors qu'elle appartenait à M. le comte de la Béraudière.

La céramique française est trop connue par les nombreuses expositions qui se sont succédé depuis une trentaine d'années, tant à Paris que dans la province, pour que l'on puisse espérer faire des trouvailles nouvelles dans les œuvres sorties des fours de Nevers, de Rouen et de Moustiers. Les Musées de Sèvres et de Cluny offrent des collections assez complètes en ce genre pour ne redouter aucune comparaison. L'exposition du Trocadéro renferme cependant un nombre de pièces choisies qui permettent d'étudier l'art céramique en France pendant les deux derniers siècles. Nous signalerons deux grandes aiguières à M. Leroux et une vasque à M. Caillot, comme de beaux spécimens du décor blanc sur fond bleu employé par Nevers, lorsqu'il eut abandonné l'imitation des peintures italiennes. A Rouen

reviennent les grands plats à décor rayonnant dans le style de Bérain, appartenant à MM. Laniel et Maillet du Boullay. La fabrique de



CORNET EN PORCELAINE BLEUE MONTÉE EN BRONZE DORÉ (STYLE LOUIS XVI).

(Collection de M. Spitzer.)

Moustiers s'inspirait des modèles d'Audran et de Gillot, bien plus que de ceux de Bérain, comme le montrent plusieurs pièces exposées et notamment le plateau de M. Giraudeau.

C'est toujours une bonne fortune pour les curieux de voir une



collection des produits de la manufacture de Sèvres, dont le goût et la délicatesse ne seront jamais surpassés. Notre pays n'a presque rien conservé des trésors qu'il possédait en pâte tendre et les plus beaux morceaux en sont immobilisés dans les palais de l'Angleterre. Plusieurs riches amateurs ont cependant ramené sur le continent des pièces d'une grande rareté, mais leurs collections ne sont ouvertes qu'à un nombre restreint de visiteurs. Aucun de nos Musées publics ne peut permettre d'étudier l'histoire de notre grand établissement royal de Sèvres. La collection Thiers au Musée du Louvre est assez importante par le nombre, mais elle renferme trop de pièces similaires. La partie du Musée céramique de Sèvres qui a été jusqu'à ce jour la plus négligée, est précisément celle qui intéresse l'ancienne manufacture, bien qu'à l'époque de la Révolution, le Comité des Arts ait fait réserver de la vente du mobilier des palais nationaux les plus beaux vases de Sèvres pour le futur Muséum français. Le Musée des Arts décoratifs, de création récente, a réussi par une suite d'acquisitions à rassembler un choix déjà très important de porcelaines en pâte tendre des fabriques de Vincennes, de Sèvres, de Saint-Cloud et de Chantilly, remarquables par leur forme et par leur décor, et qui est destiné à combler une lacune regrettable de nos collections publiques.

La série des porcelaines de France est une des plus riches de la salle moderne de l'exposition du Trocadéro. Sans contenir des spécimens hors ligne, elle offre une collection très bien choisie, dans laquelle nous mentionnerons seulement : une garniture de trois jardinières en éventail et à décor d'enfants avec encadrements verts, à M. le baron Gustave de Rothschild; deux plateaux ovales portant le chiffre de la Dubarry, l'un avec bordure de fleurs et l'autre avec des cartouches d'enfants et de fleurs exécutés d'après les dessins de Charles de Saint-Aubin, appartenant à M<sup>me</sup> la comtesse d'Yvon, qui possède également un vase à balustre gros bleu avec couronne de fleurs, ainsi que d'autres pièces exquises et des statuettes de biscuit. Nous retrouvons le beau vase brûle-parfums ajouré à médaillons de fleurs sur fond rose que M<sup>lle</sup> Grandjean a envoyé à plusieurs autres expositions et dont nous n'eussions pas parlé si son possesseur n'avait annoncé, lors de l'ouverture des galeries du Trocadéro, son intention formelle de léguer à l'État les nombreuses collections d'art qui lui appartiennent.

Les objets d'ameublement sont peu nombreux et il ne s'y rencontre aucune pièce présentant un caractère monumental comme on en a vu à l'Exposition rétrospective de 1878 et dans les salles de

l'Histoire du Mobilier organisée en 1882 au Palais de l'Industrie.



ÉCRAN EN TAPISSERIE DE BEAUVAIS, D'APRÈS DANIEL MAROT (XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE).

(Collection de M. Mannheim.)

Plusieurs meubles cependant se distinguent par l'heureuse pondération de leurs lignes et par la ciselure de leurs ornements. Le plus



remarquable est une commode, appartenant à M. le comte Pillet-Will, dont les appliques et les encadrements rappellent le style des bronziers Caffieri. M. Mannheim possède une vitrine-encoignure qui se rapproche des productions connues de l'ébéniste Cressent. La ville de Soissons a prêté un grand bureau datant de la même époque. Un secrétaire de forme renflée orné d'une marqueterie de bois, de style Louis XV, et possédé par M. Josse, porte une estampille à demi effacée, sur laquelle nous croyons retrouver le nom des ébénistes Wesweiler, dont l'un avait exécuté le petit bureau de Marie-Antoinette qui actuellement est conservé au Musée du Louvre. L'ébénisterie du règne de Louis XVI est représentée par un grand bureau à baguettes de cuivre ciselé appartenant à M. le vicomte Emmanuel d'Harcourt, et par une charmante commode à marqueterie losangée, décorée de chutes et de galeries de bronze dans le goût de Delafosse, qui est possédée par M. Léon Fould.

Le Comité de l'Exposition n'ayant pas fait appel aux réserves du Garde-Meuble, la série des tapisseries prêtées par les particuliers offre des panneaux bien choisis, sans qu'il s'y rencontre des tentures d'une importance capitale comme celles garnissant les salles du Moyen Age et de la Renaissance. La série des théâtres de Bérain, appartenant à MM. Lowengard, et deux grands triomphes d'Apollon et de Mars sous une colonnade formée par des cariatides de Renommées, d'après le même dessinateur, à M. Martin-Leroy, représentent les grandes ordonnances de Louis XIV. On doit y rattacher une garniture d'écran d'après Daniel<sup>le</sup> Marot, aussi gracieuse de composition que parfaite d'exécution, que M. Mannheim avait déjà exposée à l'École des Beaux-Arts en 1888. Une autre d'après Boucher appartient à M<sup>me</sup> la comtesse d'Yvon. M. Bischoffsheim a envoyé une pièce de tapisserie dont les trois sujets à médaillon, tirés de l'histoire de Don Quichotte d'après Coypel, ressortent admirablement sur un fond de couleur bouton d'or. M<sup>me</sup> Flandrin y a joint un entre-deux de fenêtre destiné à compléter la tenture précédente où sont disposées des guirlandes de fleurs sur un champ jaune. Nous terminerons la revue de la dernière série de l'Exposition du Trocadéro par la grande portière de satin ornée d'une broderie de soie représentant le char d'Apollon, du plus grand style Louis XIV, prêtée par M. Spitzer, et plusieurs vitrines renfermant une collection de soieries brochées du XVIII<sup>e</sup> siècle, appartenant à MM. Tassinari et Chatel. Cette collection qui mériterait de devenir l'objet d'une publication spéciale, provient de la maison Pernon de

Lyon, pour laquelle a travaillé longtemps le dessinateur De la Salle, la principale célébrité artistique de cette ville, et qui, après deux siècles de prospérité, est actuellement dirigée par MM. Tassinari et Chatel.

Plus heureuse que sa devancière de 1878, l'Exposition rétrospective de 1889 laissera après sa dispersion un catalogue qui sera d'un grand secours aux amateurs et aux érudits. L'Union centrale des Arts décoratifs a tenu également à faire reproduire par la photographie toutes les œuvres d'orfèvrerie empruntées aux trésors des églises, afin d'en conserver le souvenir par une publication spéciale, comme elle l'avait déjà fait pour l'exposition rétrospective de Bruxelles organisée en 1888. Enfin MM. Berthaud ont exécuté pour le Portefeuille des Arts décoratifs qu'ils éditent conjointement avec M. Calavas, un certain nombre de clichés représentant les objets des <sup>xvii</sup>e et <sup>xviii</sup>e siècles; les illustrations qui accompagnent ce compte rendu ont été dessinées d'après quelques-unes de ces photographies.

M. DE CHAMPEAUX.



## LA PEINTURE FRANÇAISE

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE<sup>1</sup>.)

### V.



1. faut tout dire : cette recherche systématique des colorations claires, cette passion pour les transparences pouvaient avoir des inconvénients. Le spectacle, désormais dépourvu d'ombres et de contrastes, courait le risque de s'affadir et de perdre l'effet impérieux que produira toujours le noir sur le blanc. Il faut se garder d'ailleurs de donner au tableau l'aspect effacé de l'éventail et

de négliger pour les délicatesses abusives les puissantes ressources que fournit la palette et dont certains sujets réclament l'emploi vigoureux, quelquefois strident. La gamme claire est une gamme bornée, et il y a dans la nature autre chose que le sourire du printemps fleuri. Si l'école moderne, disaient quelques-uns, avait à refaire le *Radeau de la Méduse* ou tout autre drame poignant, elle serait fort empêchée d'être tragique avec des bleus cendrés, des gris fins et des roses. Prenons garde d'abaisser le ton local au point de le supprimer. Ne méconnaissons pas le droit de l'ombre. Aussi bien les vieux maîtres parlent encore dans les musées et il en est plusieurs qui ont l'air d'avoir compris la peinture. Nous ne serions pas de notre temps si nous consentions à nous enrégimenter docilement sous une seule bannière et à nous servir tous du même langage. Le libéralisme moderne,

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> période, t. II, p. 27, 105 et 345.





L. Boissier del.

J. B. Huet sculp.

LE PETIT MARCENARD, LE COUSIN  
(Collection de M. Groult - Exposition Universelle)



conquête certaine de la grande bataille romantique, serait un vain mensonge s'il ne nous laissait pas la faculté de choisir notre outil comme nos colorations : tout doit être permis, même le noir.

Ce raisonnement, qui pouvait être prévu, est celui qui a été fait par un artiste, un peu isolé, mais très remarquable, M. Ribot. Au milieu du groupe contemporain, sa personnalité se détache en vigueur comme celle d'un maître qui ne se soucie pas d'être vêtu à la mode et qui n'a jamais subi les tyrannies de l'idéal. De bonne heure les curiosités de M. Ribot se sont portées du côté de l'Espagne et il a songé à Ribera, à l'heure où le Louvre nous montrait encore le terrible *Caton déchirant sa poitrine*. A peine échappé aux incertitudes du début et aux pastiches que réclamaient les marchands, il a aimé la peinture à base noirâtre et pendant que nous lancions contre Caravage des flèches inutiles, il s'affiliait à la bande des *tenebroso*. M. Ribot est parmi nous le dernier représentant de l'École des cavernes, et il semble évident que s'il eût été possible de réhabiliter le noir, il aurait pu faire ce miracle.

L'art de M. Ribot est certainement très systématique. Il suppose un atelier machiné comme celui de Caravage, avec une lucarne étroite laissant filtrer un rayon sur une partie du modèle et noyant le reste dans une atmosphère d'obscurités. En effet, pour M. Ribot comme pour son glorieux ancêtre, le principe consiste à restreindre au minimum la part faite à cette intrigante, la lumière. A l'observation de ce principe, qui est la base de ses tableaux et qui en résume la construction, M. Ribot ajoute, comme il convient, toutes les virtuosités du pinceau. On peut discuter sa théorie, on peut, ainsi que nous l'avons fait bien des fois, inviter l'artiste à sortir de sa cave et à aller se promener à l'air libre par une belle matinée d'été, mais le système de Caravage et de Ribera étant admis, on doit reconnaître chez M. Ribot les qualités d'un exécutant de premier ordre. Il restera de lui de véritables chefs-d'œuvre de peinture. L'exposition centennale aurait pu, sans beaucoup d'efforts, réunir quelques-uns de ses morceaux définitifs : elle ne nous montre que l'*Huître et les plaideurs* du Musée de Caen, les *Philosophes* du Musée de Saint-Omer, de petits *Musiciens* d'une date relativement ancienne et un portrait, d'ailleurs excellent. Ce sont des peintures solides, d'une exécution généreuse et robuste et dont le caractère, résolument étranger aux combinaisons de l'idéalisme, a pour unique base la réalité sans concession et sans fioritures. Cet art est un peu cruel et donne envie de revoir la grande lumière du ciel bleu ; mais il y a dans l'œuvre de M. Ribot un bon nombre de pages éner-

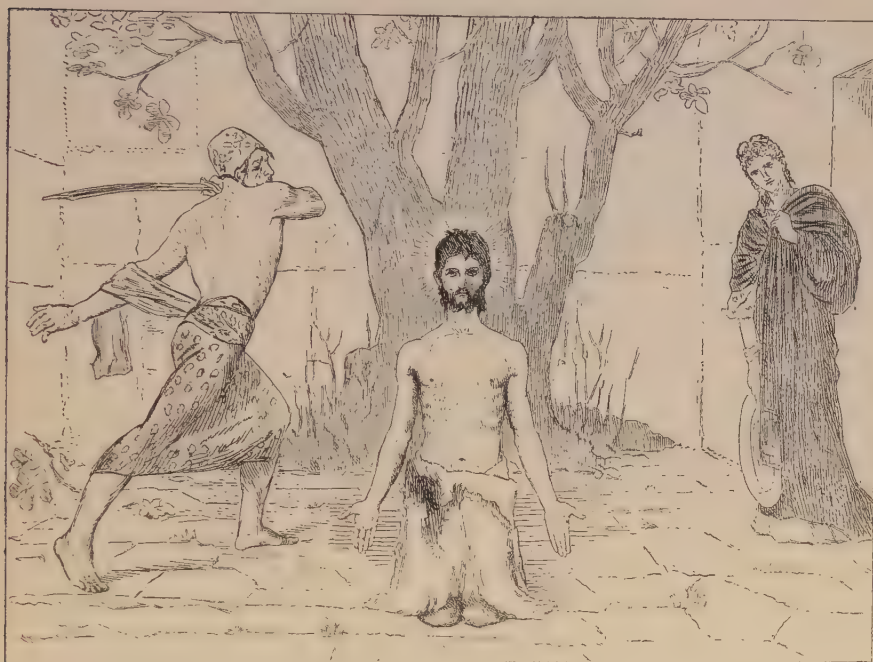


giques et puissamment écrites qui lui constituent dans l'école moderne une physionomie à part. Comme toujours les fonds sont abusivement noirs, et là est la question éternellement discutable : il n'est pas certain que la nature donne ces violents contrastes entre l'ombre et le rayon ; mais M. Ribot peut invoquer à l'appui de sa doctrine d'illustres autorités : il a des ancêtres, il continue l'art des musées.

Avec un goût personnel très marqué et le don du charme, M. Henner est aussi l'élève et le captif des traditions. Depuis longtemps nous lui avons accordé une grande place dans le développement de l'école moderne et nous croyons qu'il la conservera. Ce vaillant maître nous a toujours intéressé par le talent qu'il montre à peindre les chairs. C'est un art qui, au début du siècle, avait été bien menacé. Pendant la Révolution et l'Empire, le peintre des carnations souples et vivantes ne fut nullement le réformateur David, mais celui qu'il dédaigna toujours, Prud'hon, le poète suave qui mit constamment dans sa peinture quelque chose des tendresses de son âme. David empruntait son idéal aux statues et il pétrifiait la chair ; Prud'hon était un petit-fils de Corrège et il exprimait la vie dans ses morbides. Nous l'avons dit, il fut peu compris. Ingres, malgré son âpre volonté, a été un très médiocre peintre de la chair. Sur ce point spécial, les romantiques n'ont pas donné tout ce qu'ils promettaient. Delacroix lui-même, qui avait fait chez Guérin de si bonnes études de nu et qui avait mis tant de délicatesses savoureuses dans le torse de la captive du *Massacre de Scio*, n'a pas poursuivi cette recherche et il a bientôt adopté un procédé cahoté et tumultueux qui l'a de plus en plus éloigné de la manière lombarde. Aux approches de 1850, un système s'était établi qui consistait à peindre les femmes nues comme si elles étaient en terre cuite, et l'on peut en voir un mémorable exemple dans la figure de la *Gloire* qui distribue des couronnes, au premier plan de l'hémicycle de Paul Delaroche. D'autres, également sévères pour les femmes, semblaient croire qu'elles étaient en zinc, en bois ou en ivoire. Courbet, dans sa *Baigneuse*, donnait à l'épiderme féminin la résistance et la fermeté du cuir. Tout cela était terriblement arbitraire. Rien qu'au point de vue du naturalisme, ambition profonde des modernes qui parlaient toujours d'exprimer la vie, il fallait réapprendre l'art oublié de peindre les chairs et de les faire palpiter, souples et moites, sous le rayon vif ou diminué.

C'est à cette œuvre, véritablement méritoire, que s'est toujours appliqué M. Henner. Il n'a jamais été l'homme des grandes compositions héroïques ou émouvantes ; mais il a été souvent exquis dans

le portrait, dans la figure isolée, dans le morceau. Ces aptitudes parurent dès le début : prix de Rome en 1858, il envoyait bientôt la *Chaste Suzanne* qui figura au Salon de 1865, et qui, peinte d'un pinceau gras et onctueux, indiquait déjà une prédisposition particulière à faire vivre et palpiter les carnations lumineuses. Nul doute



LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE, PAR M. PUVIS DE CHAVANNES.

(Exposition universelle de 1889.)

que le point de départ de cette manière ne soit emprunté à l'Italie et à Corrége plus qu'à tout autre; si elle nous inquiéta un instant, c'est parce qu'elle pouvait devenir molle et fondante; mais M. Henner s'arrêta sur la pente redoutable; il est demeuré lombard, il est resté le peintre des belles pâtes qui, construites sur des dessous résistants, prennent aux surfaces l'apparence et le brillant de l'émail. L'exposition centennale nous montre un des anciens tableaux de M. Henner, la *Biblis* du Musée de Dijon, exposée en 1867. La jeune fille que ses pleurs vont métamorphoser en fontaine est vue de dos toute nue. C'est une peinture très étudiée, très savante, très caressée; le modelé est délicat et superbe; le travail du pinceau est admirable, car il unit, comme dans la nature vivante, la fermeté et la souplesse.

Et dès ce jour apparaît chez M. Henner une préoccupation qui est la conséquence de la première : s'il cherche le ton des chairs et les morbidesses attendries, il cherche en même temps un procédé d'éclairage qui puisse les mettre en valeur et en exalter les clartés; il invente une heure de la soirée, qu'on a appelée « l'heure de Henner », où le paysage, envahi par le crépuscule, se décolore et se tait, où il ne reste plus dans le ciel qu'un coin bleu et sur la terre un lac endormi qui garde, pour quelques instants encore, le reflet de cette note intense. On connaît cette harmonie discrète et puissante que la nature nous montre après le soleil couché et qui est si merveilleusement propre à faire valoir les blancheurs du corps humain, alors qu'il semble avoir emmagasiné la lumière et la conserver quand elle s'éteint dans la campagne ambiante où apparaissent déjà quelques noirs. Les peintures réunies à l'exposition décennale, la *Femme qui lit* (1883), l'*Andromède* (1884), le *Christ en croix* (1886), le *Saint Sébastien* (1888), appartiennent à cette seconde manière de M. Henner qu'il a érigée en système. La construction de ces tableaux, d'un effet très vibrant, est un souvenir modernisé du principe caravagesque qui consiste à emprisonner une blancheur dans un entourage ténébreux. Sous ce rapport, le *Saint Sébastien* est le résumé de toute une doctrine. Il nous souvient d'avoir jadis cherché querelle à l'artiste en l'invitant à se défendre contre l'abus des noirs. Mais les maîtres sont ce qu'ils veulent ou ce qu'ils peuvent, et il n'y a point à leur donner de conseils. Notre rôle ne va pas jusqu'à prétendre tyranniser ces chercheurs amoureux et à contrôler leur idéal. Il doit se borner à caractériser leur manière d'aimer et à raconter leurs aventures intellectuelles. A ce point de vue et en laissant à l'avenir le soin d'écrire l'histoire, il semble que, par sa façon de peindre les chairs et de les éclairer, M. Henner a une grande place dans le tableau résumé des évolutions de l'art moderne.

Nous croyons également à l'importance historique de Paul Baudry (1828-1886). Malgré le sourire parisien qu'il a donné à ses enfants et à ses femmes, l'italianisme le réclame et l'explique. Baudry, que quelques-uns n'ont pris que pour un charmeur, est l'homme des fortes études. Il a adoré, il a copié les maîtres et, même quand il fait un portrait *dal vero*, il se souvient de ses premiers enthousiasmes. Il avait en lui des élégances souveraines et il a bien montré de quelles ressources pouvait disposer son pinceau, lorsqu'il a décoré de mythologies si savantes et si raffinées le grand foyer de l'Opéra. Car, il ne faut pas l'oublier, celui qui, dans le décor, a paru



continuer Fontainebleau et qu'on a appelé un Primatice parisien a toujours été un moderne. S'il se rattache à l'Italie par le jeu des courbes et l'élégance des silhouettes, il est bien d'hier par le caractère des têtes et par le sourire. Baudry n'a pas été moins français, lorsque, bien avant Bastien-Lepage, il a imaginé de faire des portraits de petites dimensions, des portraits sur fond vert ou bleu, à la Clouet, comme celui d'About que nous avons le regret de ne pas retrouver au Champ de Mars; enfin Baudry a marché en avant par le choix et la fraîcheur de ses colorations, car il a aimé les tons clairs et il a travaillé, lui aussi, au nettoyage de la palette. Le portrait du comte de Palikao, debout à côté de son cheval de guerre, fut considéré comme une hardiesse, même par ceux qui croyaient à la peinture égayée et fleurie. Parmi les œuvres relativement anciennes de Paul Baudry, on revoit avec plaisir *la Perle et la vague*. Ce tableau, peint en 1862, fut exposé l'année suivante en même temps que la *Vénus* de Cabanel. Cette dernière peinture, où triomphent les roses fades, obtint un grand succès auprès du monde officiel, mais les juges qui n'allaient pas prendre le mot d'ordre aux Tuileries préférèrent la *Perle* nacrée et délicate à la *Vénus* commune. Il y a en effet dans l'œuvre de Baudry des finesses adorables et rares et il est éternellement fâcheux pour la mémoire de l'artiste que cette peinture d'ordre subtil n'appartienne pas à un Musée.

La diversité des aptitudes de l'école moderne et le libéralisme de l'esprit nouveau se montrent bien chez quelques maîtres qui, sincèrement amoureux du passé, se sont aventurés jusqu'aux confins de l'archaïsme. Les entreprises de ce genre sont toujours graves. En général, il est bon de connaître les musées : il ne faut pas en devenir la victime. L'artiste doit parler la langue de son temps, et s'il lui est permis d'aimer l'idéal des siècles abolis, il n'a point à le recommencer et à faire revivre ce que la mort a pour toujours frappé de son aile inexorable. Cette opinion qui nous était chère aux jours de notre jeunesse et à laquelle nous restons fidèle dans notre dernière manière nous a longtemps tenu sur la réserve à l'endroit d'un maître d'ailleurs infiniment distingué, M. Gustave Moreau. Bien que nous professions pour les inventeurs et les expressifs de la fin du xv<sup>e</sup> siècle un amour passionné, nous hésitions à admirer des œuvres faites en ce temps-ci sous l'inspiration rétrospective de Mantegna et de Carlo Crivelli. Alors même qu'on retrouverait le procédé de ces divins initiateurs, comment pourrait-on ressusciter leur candeur convaincue et leur âme ? Il se peut que, sous l'influence

de cette crainte, nous ne nous soyons point hâté à rendre justice à M. Gustave Moreau. Mais il y a des grâces d'état pour les artistes curieux des types et des colorations rares et la singularité est quelquefois une force. M. Gustave Moreau a fini par nous intéresser. Il ne faudrait point d'ailleurs voir en lui un simple pasticheur dans le triste sens du mot; la sincérité du maître est absolue; il n'est pas systématiquement rétrospectif, il a traversé le jardin des roses et l'odeur en est restée à ses vêtements; mais il a un caprice individuel, une fantaisie qui est bien à lui, comme son goût de joaillier et d'émailleur. Si le *Jeune homme et la Mort* font penser par le style à l'idéal qui tourmenta longtemps Chassériau, à la mémoire duquel l'œuvre est dédiée, la *Galathée* peut être considérée comme une création personnelle et elle a pour le moins autant d'intérêt que certaines peintures de Burne Jones, comme ce *Roi Cophétua* qu'on étudie volontiers à l'exposition des Anglais au Champ de Mars et qui, conçu à la mode de 1490, ajoute à une forte saveur archaïque l'appoint d'une exécution curieusement ouvragée. Ce que fait aujourd'hui Burne Jones, M. Gustave Moreau l'a annoncé et prévu, car, né en 1826, il a sur son concurrent le bénéfice de l'âge et l'honneur de l'invention. Des œuvres pareilles à la *Galathée* vivent volontiers dans le mystère, elles ont l'air de cacher un symbole, et elles irritent l'esprit comme des énigmes. L'avenir discutera peut-être sur le sens qu'il faut donner aux allégories de M. Moreau; mais il consentira sans doute à les prendre, comme nous, pour de curieuses peintures où le jeu des couleurs, voisin du procédé de l'émail à paillon, produit un résultat optique bien propre à charmer le regard. Ces préoccupations, on peut le dire, ne sont guère d'accord avec les traditions de l'École française et elles auraient fort surpris nos aïeux : M. Gustave Moreau aura traversé l'art moderne comme un météore irisé et chatoyant. Sa singularité le place en dehors du courant prévu, et, dans une exposition contemporaine, son œuvre attire l'œil et le retient, comme le ferait, au milieu d'un bal peuplé d'habits noirs, un mage qui se serait taillé un costume dans un arc-en-ciel de féerie.

Les autres figuristes dont il nous reste à parler ne présentent rien de mystérieux et obéissent presque tous aux sages coutumes de l'école. M. Jean-Paul Laurens est un élève de Léon Cogniet et quoiqu'il ait toujours professé pour la technique le respect auquel elle a droit, il a de tout temps cru au sujet, c'est-à-dire au motif intellectuel qui peut intéresser la foule. Il aime l'histoire, surtout quand elle raconte un fait émouvant et qu'elle prend les allures du drame.

L'exposition rétrospective nous fait revoir quelques-unes des œuvres qui ont fondé la réputation de M. Laurens, la *Mort du duc d'Enghien* (1872), l'*Interdit* (1875), *François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle de Portugal* (1876). Dans notre carrière de salonnier, nous avons eu l'occasion de parler de tous ces tableaux à intention patibulaire. Ces diverses peintures sont inspirées par la passion de la tragédie histo-



UN PARC A MOUTONS, AU CLAIR DE LUNE, PAR J.-F. MILLET.

(Collection de M. Bellino.)

rique : elles impliquent des fouilles dans un passé plus ou moins lointain, et l'évident désir de donner satisfaction aux curiosités qui pour s'émouvoir réclament les angoisses du cinquième acte. Cette recherche d'ordre sentimental est curieuse à noter en un temps où la peinture annonçait l'intention de réduire le plus possible la part d'émotion qui résulte du choix du sujet et à se contenter du charme afférent aux effets purement pittoresques. Mais il ne faudrait pas ne voir chez M. Jean-Paul Laurens qu'un raconteur d'histoires anciennes et qu'un justicier prêt à prendre parti pour les victimes contre les bourreaux. L'artiste n'a jamais lâché la proie pour l'ombre et il a voulu rester peintre, sage précaution que le littéraire Delaroche avait oublié de prendre ; il a cherché la décision et la fermeté du pinceau,



avec la belle écriture nette et frappante. Sa manière est pleine de conviction. Parfois même on a pu lui reprocher un faire un peu dur qui tendait à pétrifier ou à métalliser le spectacle; mais le laborieux artiste a semblé comprendre ce qu'il pouvait y avoir de dangereux dans la précision de son accent et, en ces dernières années, il s'est étudié à assouplir son exécution ou du moins à envelopper le drame dans les transparences du clair-obscur. N'avions-nous pas, au Salon dernier, les *Hommes du Saint-Office*, tableau excellent et sobre qui, nous l'avons dit, et nous sommes disposés à le redire, tiendra peut-être le premier rang dans le sérieux catalogue des œuvres de M. Jean-Paul Laurens?

Si l'on voulait dresser la liste des peintres hantés et soutenus par la vision de l'art traditionnel, M. Jules Lefebvre ne devrait pas être oublié. Lui aussi, il est sorti de l'atelier de Léon Cogniet; mais, ayant obtenu le prix de Rome en 1861, il a pu affiner en Italie ses élégances natives. Il a toujours eu plus de goût que de tempérament; portraitiste très habile et peintre de nudités amoureuses, il use d'un procédé plus distingué que robuste. M. Jules Lefebvre a cependant été et il est sans doute encore un adorateur de la nature. Au temps de sa jeunesse, il a été véritablement épris de la vitalité et du relief des formes et nous en avons une preuve bien significative dans deux peintures déjà anciennes, la *Jeune fille endormie* (1865) et la *Femme couchée* (1868). L'une et l'autre sont des études prises sur le vif; mais elles valent des tableaux, et elles n'ont pas vieilli. Des femmes nues, c'est ce qu'il y a de plus banal au monde, Le motif a suffi cependant : les dépressions et les saillies tournantes, le modelé délicat et résolu des surfaces, résultat de l'exactitude du dessin intérieur, tout a été exprimé par M. Lefebvre à l'aide d'un travail très caressé et très ferme. Ces deux études ont un relief qui révèle un profond sentiment de la nature vivante. M. Jules Lefebvre n'a pas toujours retrouvé cet accent décisif lorsque, préoccupé de l'idéal, et corrigeant, en vertu d'un goût particulier, l'impression que lui donnait la vérité authentique, il a groupé des figures pour en faire un tableau. La *Diane surprise* du Salon de 1879 est une composition très savante, où les lignes s'arrangent bien, où abondent les détails charmants, où certaines têtes sont même délicieuses; mais vu de loin et d'un seul regard, le tableau manque un peu de ressort et le pinceau s'alanguit. La vraie peinture doit être plus affirmée, aussi bien par le ton que par le relief. Malgré sa distinction et son ingéniosité de metteur en scène, l'auteur n'est pas assez peintre.

Il y a bien des manières de voir les formes. Les modernes ont une tendance à les faire vivre dans la lumière et quelques-uns d'entre eux obtiennent souvent des résultats d'une rare finesse. Parmi les trois maîtres qui ont surveillé l'apprentissage de M. Gervex, on voit sans surprise figurer Fromentin qui était, comme on sait, un sensitif de race exquise et qui, dans ses peintures comme dans ses livres, a toujours cherché le dernier mot des délicatesses. Peut-être M. Gervex se souvient-il des bonnes choses que lui a dites ce raffiné qu'on a connu constamment hostile aux visions grossières et au langage brutal. Dès sa jeunesse dont la fleur dure encore, M. Gervex a été séduit par l'effet lumineux et la légèreté des ombres. Ses tendances pouvaient déjà être entrevues lorsqu'il exposait, en 1877, la *Communion à la Trinité*, ce grand tableau clair, d'un effet si juste, que le Musée de Dijon a prêté à l'Exposition centennale; mais ce n'était là qu'un commencement; les ressources du talent de M. Gervex ont paru plus évidentes lorsqu'il s'est attaqué au redoutable et charmant problème de la nudité féminine. L'exposition décennale s'est enrichie de deux tableaux célèbres, la *Femme au masque* et *Rolla*. Pour l'étude de la modernité, ce sont deux pièces importantes et elles resteront au dossier de l'affaire comme des documents significatifs. M. Gervex n'est pas un descendant de Corrège : il n'a pas, il n'aura jamais l'accent ferme du peintre de l'*Antiope* et ses dessous bien établis : il ne faudrait pas examiner d'un œil trop curieux le dessin caché et le squelette de ces élégantes parisiennes; mais M. Gervex est un adorateur des surfaces, et, pour le choix du ton, pour la qualité de la lumière, il a obtenu des résultats surprenants : le corps de la jeune femme que Rolla contemple, toute blanche au milieu des blancheurs de son lit, reste un enchantement pour les amateurs de délicatesses savoureuses.

M. Besnard, qui a donné parfois dans la curiosité et dont l'œuvre n'est pas sans mélange, est aussi un chercheur intéressant. Il a la notion de l'effet exceptionnel. Nous avons toujours aimé la *Femme qui se chauffe*. Nue et accroupie devant un ardent foyer, elle éclaire ses blondes carnations aux clartés mobiles de la flamme qui fait courir sur sa peau des reflets d'un rouge adouci. Aujourd'hui encore nous attachons de la valeur à cette étude de lumière artificielle qui n'eût pas déplu à Rubens et qui est bien dans le sens des inquiétudes nouvelles.

Ces recherches de clartés subtiles, ces reflets courant sur les épidermes choisis n'ont aucun attrait pour l'austère M. Puvis de

Chavannes. Son idéal est ailleurs. Malgré les infirmités de son dessin et ses inquiétantes lacunes, il travaille dans le grand, et, au milieu de ses contemporains qui cherchent à être aimables, il conserve la gravité d'un pontife. Son art aux intentions sévères se prête peu aux exigences d'une exposition. Ses vastes toiles, que les journalistes mal informés s'amusent à appeler des fresques, sont immobilisées aux murailles de nos édifices et il faut les voir dans les monuments qu'elles décorent. Le catalogue s'est borné à en rappeler l'existence. L'énumération est glorieuse, car elle comprend les peintures du Musée d'Amiens, celles de l'escalier du Palais des Arts à Lyon et même la décoration toute récente du grand hémicycle de la Sorbonne. M. de Chavannes n'est pas l'homme du tableau : pour que son talent fût représenté au Champ de Mars, il a fallu aller chercher une allégorie de 1864, l'*Automne*, qui appartient au Musée de Lyon, et des œuvres un peu plus nouvelles comme l'*Enfant prodigue*, où se remarque dans l'indigence des formes une heureuse note de couleur, et la *Décapitation de saint Jean-Baptiste*, où ne manque pas la saveur un peu archaïque d'une singularité voulue. Ce sont là des morceaux précieux ; mais encore une fois, ils ne sauraient donner qu'une faible idée de l'ouverture d'esprit de M. Puvis de Chavannes et des coups d'aile dont il est capable. L'artiste est incomplet dans le détail du dessin, il est pauvre et quelquefois maladif dans ses abréviations systématiques, mais livrez-lui une muraille, et vous verrez de quelle parure grandiose ce merveilleux tapissier saura la revêtir.

## VI.

Pour compléter le tableau du mouvement qui s'est produit dans la peinture moderne et pour avoir une juste notion de la complexité de l'effort nouveau après la défaite de l'art classique, il est nécessaire de s'arrêter un instant devant un maître que le passé ne faisait pas prévoir et qui, dans la cohue contemporaine, garde le cachet d'une personnalité distincte. Jean-François Millet n'avait point été annoncé et, lui-même, il eut des peines infinies à se bien connaître et à dégager son idéal. Né en 1814 et fils de paysan, il a cette originalité première d'appartenir aux races naïves et je dirai volontiers religieuses, qui ne savent presque rien de la vie que mènent les civilisés dans les villes et qui sont étrangères, sinon hostiles, aux raffinements



et aux modes où les sociétés décadentes mettent leur joie. Millet avait au cœur un foyer chaleureux de charité et de pitié, il croyait aux droits des humbles, en étant lui-même un. Mais que d'efforts il a dû faire pour arriver à fixer sa pensée indécise et à nous dire ce qu'il aimait ! Que d'hésitations, que d'erreurs sur les aptitudes de sa propre nature ! Les difficultés de la vie matérielle, les fatalités du



LE PACAGE, PAR J.-F. MILLET.

(Exposition universelle de 1889.)

combat quotidien l'ont entravé plus que tout autre, et la première partie de sa carrière se dépense en tentatives incohérentes ou qui, du moins, ne semblent avoir aucun lien avec le but qu'il devait poursuivre et le résultat définitif qu'il ambitionnait. Aux années de jeunesse, Millet apparaît profondément troublé et incertain. On a raconté ailleurs l'histoire presque paradoxale de son long apprentissage : il n'y a point à la redire. Mais n'est-il pas curieux de voir — lorsqu'on pense à l'*Angelus*, à l'*Homme à la houe*, aux *Glaneuses* — combien l'artiste s'est longtemps ignoré ? Au Salon de 1844, l'austère Millet expose une *Laitière* que Thoré nous signale comme « une petite

esquisse dans le sentiment de Boucher ». En réalité, les images frivoles à la mode de Louis XV étaient ce que le villageois dépaycé détestait le plus au monde; mais le pauvre Millet a cherché à plaire aux marchands de tableaux, et, comme les conspirateurs d'*Hernani*, il a dû, pour arriver aux choses augustes, se résigner à franchir les corridors étroits. Du reste, cette nécessité s'est imposée à beaucoup d'honnêtes gens. Se rappelle-t-on aujourd'hui que le vigoureux Ribot a été condamné au supplice du rose et qu'il a fait des pastiches de Watteau?

Dans ces exercices peu dignes de lui, Millet apprenait à peindre. Ses études dans l'atelier de Paul Delaroche ne l'avaient pas mis en possession de son instrument, et il a longtemps cherché une technique plus généreuse et plus robuste que celle que son maître avait essayé de lui enseigner. Nous avons à l'Exposition centennale un petit tableau de Millet, qui se rapporte à sa période de débrouillement, *Nymphe et Satyre*. La nymphe, assez appétissante, mais d'un style quelconque, est nue sur une draperie blanche. Les carnations sont lumineuses; le travail est gras, émaillé, comme d'un artiste qui a déjà vu quelques peintures de Tassaert et de Diaz, mais qui a en lui bien d'autres inquiétudes. Nous connaissons dans l'œuvre de Millet plusieurs tableaux de la même famille : ce sont les essais, curieux du reste, d'un jeune homme qui veut apprendre le métier. Le sentiment de la chair s'y révèle, même dans une forme approximative et peu savante, et aussi une certaine recherche de la note voluptueuse. Ces commencements sont étranges quand on songe aux austérités, au sacerdoce du lendemain.

La préoccupation de la cuisine pittoresque est visible dans les œuvres de la première manière. Plus que pas un, Millet a voulu échapper aux indigences de la peinture mince. Les témoins de ces époques lointaines l'ont connu amoureux des empâtements et nous avons la preuve de cette passion dans le tableau prêté par M. Otlet, *l'Œdipe détaché de l'arbre*, du Salon de 1847. Gautier s'arrêtait surpris devant ce « truillage de couleurs » qui, disait-il, « dépasse en férocité les plus farouches esquisses de Tintoret et de Ribéra ». Nous avons souvent parlé de ce violent tableau, dans lequel il était impossible de prévoir l'avatar qui allait se produire.

En 1848, sous l'influence de la forte commotion qui ébranla les âmes, Millet commence à dégager son idéal : il abandonne la mythologie et les motifs traditionnels; il expose le *Vanneur*, son premier paysan, le premier venu de cette famille rustique dont il n'a

cessé depuis lors de raconter les rudes labeurs et les combats, en la faisant vivre dans son décor naturel qui est la campagne. Ceux qui se rappellent les paysans de théâtre si chers à Greuze et à ses amis peuvent saluer dès lors l'entrée en scène d'un personnel nouveau et d'un personnel bien plus intéressant, bien plus vrai que celui de Courbet, qui lui aussi, aurait voulu être un rural, mais qui, inhabile à interroger les cœurs, n'a jamais dépassé les surfaces. L'avènement du paysan de Millet dans la peinture française est une des caractéristiques du temps.

L'exposition centennale ne réunit que quelques-unes des œuvres qui ont mis en lumière les tendances définitives de Millet. Il en est une au moins, la *Tondeuse de moutons*, dont il faut dire un mot, non seulement parce qu'elle est belle, mais parce que l'occasion ne doit jamais être négligée d'avertir les Saumaise futurs et de les mettre en garde contre une inexactitude. Le catalogue indique avec une parfaite sérénité que cette *Tondeuse*, qui appartient à M. Brooks, est celle du Salon de 1853. Nous croyons à une erreur, et il importe de la signaler, car elle trouble profondément la chronologie des œuvres de Millet et l'histoire de son style. La *Tondeuse de moutons* du Salon de 1853 était un petit tableau, très intéressant d'ailleurs, mais qui ne saurait être confondu avec la peinture définitive et presque héroïque que l'artiste a tirée plus tard de cette première pensée. Ceux qui sont dans le secret de la vie du maître ont toujours distingué la petite *Tondeuse* du Salon de 1853 de la grande *Tondeuse* qui fut exposée à Bruxelles en 1860 et à Paris en 1861. C'est cet exemplaire, où la figure est de grandeur naturelle, que Gautier a cruellement discuté dans son *Abécédaire* et que Thoré comparait aux peintures « les plus solides et les plus colorées de l'école vénitienne ». Il y a, en effet, dans les chairs de la femme et, dans le corps du mouton dépouillé de sa laine, des tons ardents à la Giorgione. Cette grande *Tondeuse*, solennelle et hiératique, doit, d'après nos notes, être aujourd'hui à Boston. A moins qu'elle n'en soit revenue en silence, celle de M. Brooks ne peut être qu'une réplique originale. Elle est d'ailleurs admirable : à la vérité du type et de l'attitude, cette paysanne assidue à son travail ajoute une grandeur qui fait songer aux plus glorieux maîtres.

Quant aux *Glaneuses* de M. Bischoffsheim qui, d'après les dernières nouvelles, doivent un jour arriver au Louvre, c'est le tableau, justement célèbre, qu'on a vu au Salon de 1857. Paul de Saint-Victor a obéi à une mauvaise influence lorsqu'il a dit que les *Glaneuses* de



Millet « posent<sup>e</sup> comme les Trois Parques du paupérisme » : il n'y a aucune emphase, il n'y a que de la vérité dans l'attitude de ces femmes, courbées sur le champ moissonné pour ramasser quelques épis tombés de la gerbe. Mais il y a autre chose encore : il y a une admirable impression de la saison chaude. Ce tableau, où tout prend les colorations blondes du froment mûri, est absolument un tableau d'été : il est baigné par la moite atmosphère de thermidor et par l'implacable ardeur du soleil. Il est évident que les trois glaneuses accomplissent un travail pénible et qu'elles gagnent leur pain à la sueur de leur front ; mais elles s'acquittent de leur tâche sans récrimination et sans colère, et il a fallu un étrange parti-pris pour voir dans ce pacifique tableau du labeur rural, l'œuvre menaçante d'un socialiste irrité. Ceux qui ont connu le brave Millet savent bien que son cœur n'a jamais obéi qu'aux légitimes suggestions de la pitié.

Millet a toujours mis le paysan dans le cadre agreste où se passe sa vie laborieuse. Même avant de connaître Théodore Rousseau, il avait en lui l'étoffe d'un grand paysagiste ; mais il est évident que l'amitié fraternelle qui l'a lié au maître de Barbizon n'a pu que développer et préciser son talent d'observateur et de poète. Millet a été un très beau peintre de la nuit. Le *Parc à moutons* de la collection de M. Bellino est une de ces œuvres qui résument des années d'études et qui font honneur à une école. Même parmi nos maîtres les plus forts, il en est peu qui aient fait parler aussi éloquemment le grand silence nocturne.

Les résultats, presque toujours solennels, qu'obtient Millet avec des procédés qui sont ceux de tout le monde et qui souvent sont loin d'être irréprochables, sont dûs en grande partie à un système de simplification dont l'école française ne présente que peu d'exemples. Au temps où il était de mode de combattre le grand rustique ou du moins de jeter des pierres dans son jardin, une critique qui nous a toujours paru aveugle avait cru trouver dans un mot une arme irrésistible. Elle accusait Millet d'être un réaliste, ce qui était le comble de l'abomination. Jamais épithète ne fut plus mal trouvée. Que l'art de Millet ait pour base la vérité, c'est un fait incontestable : les paysans qu'il a vus dans la Brie, en Auvergne ou dans les campagnes normandes ne sont en aucune façon des créations de la fantaisie ou des réminiscences de l'Opéra-Comique, comme ceux qui habitent les idylles de Florian : ils n'appartiennent pas au monde des visions subjectives ; ils vivent d'une vie forte et tiennent à la terre et au décor ambiant par de solides attaches ; ils sont bien les hommes

de leur province et de leur village ; mais leur vie n'est point individuelle, ce ne sont point des portraits comme ceux que Bastien Lepage devait faire plus tard. De même que les arbres dans les paysages de Corot, ils sont sortis de la nature dont le cœur maternel les reconnaît encore pour ses enfants, mais ils ont grandi, ils ont vécu dans une intelligence humaine et, avant de se fixer sur la toile, ils se sont généralisés et abrégés dans une sorte de gestation mystérieuse. Il y a là une traduction qui altère un peu le texte et le transfigure, avec un agrandissement obtenu par l'élimination du détail et du signe particulier. Cette méthode est dangereuse sans doute, car elle peut aboutir à la chimère, mais Millet l'a manœuvrée avec une maîtrise qui ressemble à du génie. En ce sens, l'auteur des *Glaneuses*, du *Grefeur*, de *l'Homme à la houe* est un idéaliste, et, quoiqu'il ait quelques parents dans le passé, il reste un peu isolé au milieu d'une école qui se montrait amoureuse de la vérité intime et qui enseignait que la nature devait être traduite sans trahison et sans embellissement arbitraire. Je me suis déjà plusieurs fois expliqué sur ce point et je n'y reviens pas. Mais la thèse étant indiquée, le lecteur trouvera aisément les fioritures et les conséquences qu'elle comporte. Il suffit de dire ici, en abrégé, que dans le développement historique de l'art moderne, Millet, par ses méthodes graphiques, par le choix du personnel qu'il met en scène, par le sentiment qu'il prête à ses acteurs, représente un principe nouveau.

## VII.

Comme Sainte-Beuve à la fin d'un de ses livres, la peinture de ce siècle pourrait dire qu'elle a fait le tour des choses de la vie. Elle n'a négligé aucune des plates-bandes du jardin, et respectueuse de la belle tradition française, elle a beaucoup aimé le portrait. Il est peu de peintres d'histoire qui n'aient été touchés, au moins une fois, par l'éloquence du visage humain et qui n'aient tenté de fixer sur la toile cet éclair d'un moment qui, dans un regard, résume une âme et une vie. D'autres à qui cette difficile étude présentait des séductions particulières s'y sont spécialisés avec complaisance et ont été essentiellement portraitistes. Ici les noms se pressent en foule sous la plume de l'historien. Nous ne citerons que les plus fameux.

Sans remonter trop loin dans le passé, je dois rappeler d'abord que Gustave Ricard (1823-1872) a beaucoup intéressé les honnêtes gens

de la génération qui s'en va. On l'oublie et l'on montre ainsi que la justice a l'haleine courte. Ricard est un tourmenté et un alchimiste. La nature vivante ne lui suffit pas; il veut savoir comment elle a été interprétée par les maîtres; il vit dans les musées, il cherche son idéal, le demandant un jour aux portraitistes anglais, le lendemain à Léonard, une autre fois à Rubens et à Van Dyck. De là une grande inquiétude, dont son œuvre a gardé la trace. Ricard a été un copiste excellent, et parfois aussi un ouvrier aventureux et troublé, car il faisait constamment des expériences sur la manière de peindre et il a passé en revue tous les procédés. L'unité de sa recherche, un peu capricante en apparence, réside en ce point qu'il a voulu introduire la couleur dans le portrait. Son aptitude était ici en harmonie avec son désir, car il est arrivé souvent à des blancheurs laiteuses, à des notes dorées, à des accents rouges qui sont d'un véritable coloriste. Gustave Ricard, qui a eu toutes les manières, est très incomplètement représenté au Champ de Mars : nous avons cependant le portrait de M<sup>me</sup> Sabatier ou « la dame au chien » qui fut un des grands succès de l'artiste et qui est en effet une peinture excellente, et celui de son ami Charles Chaplin, où, sous la caresse d'un pinceau manœuvré à la Van Dyck, la vie éclate dans une fleur de coloration et de lumière. Il faut ajouter, non sans regret, que Ricard ne fut guère compris que par les délicats et qu'il est bien loin d'avoir laissé le souvenir glorieux auquel son talent lui donnait droit.

Le succès dans cette branche de l'art appartient d'ordinaire à ceux qui subissent les fatalités de l'agrément et font des concessions à leurs modèles. Cabanel, qui a tenu tant de place à l'Académie et dans l'école, avait été fort intéressant au début. Il a fait sous l'Empire plusieurs portraits féminins qu'animait une grâce sérieuse, et qui révélaient, avec un précieux sentiment des élégances, une sage fermeté de pinceau; mais son succès lui devint fatal. Cabanel fut de bonne heure accepté par la mode, et les gens du grand monde ont fini, sinon par le perdre, du moins par le compromettre. Pour complaire à sa noble clientèle, il a beaucoup trop aimé les chairs ultra-satinées, les yeux agrandis, les mains prétentieusement contournées, les alanguissements romanesques et les mollesse fondantes. Il y a trop de romance dans son affaire. Ainsi que Lafenestre, toujours enclin à la clémence, a cru devoir le rappeler dans son excellente étude sur le peintre disparu<sup>1</sup> nous avons un instant applaudi aux

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> période, t. I, p. 263.



promesses de Cabanel, mais quand il commença à édulcorer son idéal, nous l'abandonnâmes à ses succès mondains. Aujourd'hui encore, après avoir revu les portraits de la duchesse de Vallombrosa et de la duchesse de Luynes, nous croyons, sans parti-pris et sans colère, que ce galant homme a donné de très dangereux exemples et nous espérons qu'ils ne seront point suivis.

De la part de M. Elie Delaunay, nous n'avons pas à craindre de pareils excès d'amabilité. Prix de Rome en 1856, il est peintre d'histoire et il a dans son carquois plus d'une flèche, car son tableau du Luxembourg, la *Peste*, est inspiré par un sentiment tragique. Dans ses portraits, il parle un langage aussi austère que celui de Cabanel était affadi. On a même pu lui reprocher quelquefois d'avoir la main trop ferme et de fouiller l'effigie humaine avec un pinceau implacable comme l'outil travaillant le métal. Dans son œuvre déjà considérable et qui heureusement s'augmente chaque jour, il y a des portraits coulés et ciselés à la façon des médailles. Souvent ses carnations, interrogées d'un doigt indiscret, auraient rendu le son du bronze ou de la pierre. Ce défaut a surtout paru sensible dans quelques portraits féminins, où la parenté bien connue de la femme avec la fleur, était vraiment trop sacrifiée à la recherche de la solidité et du relief.

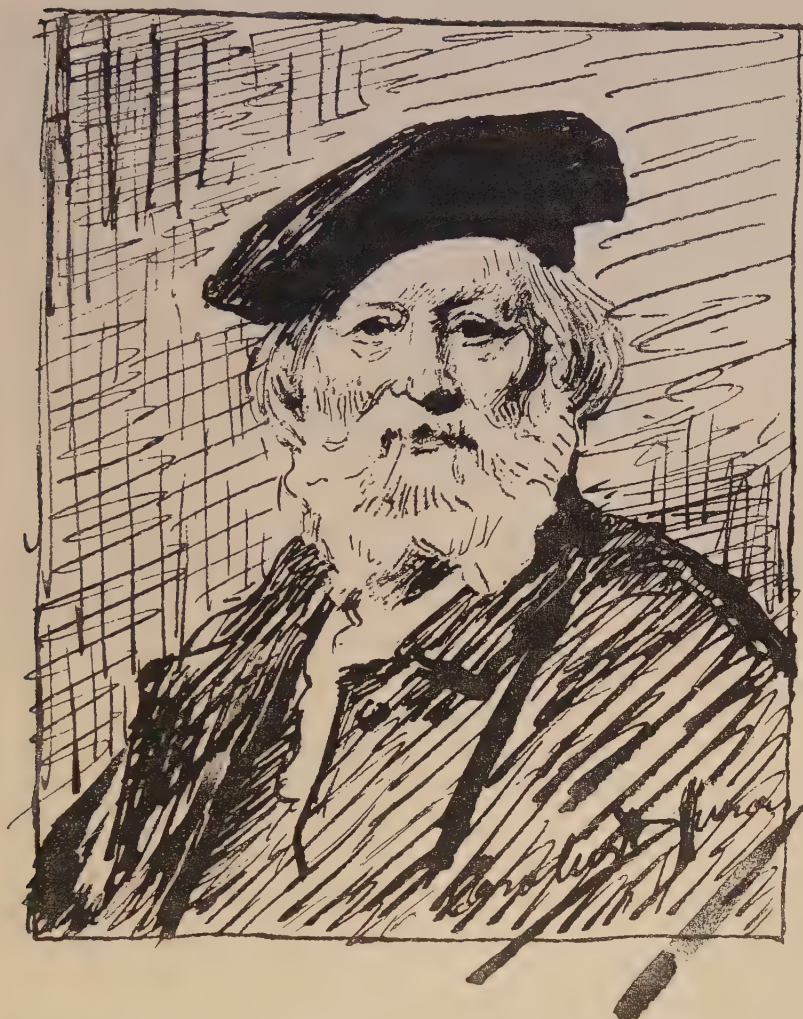
Malgré cette réserve, l'exposition de M. Delaunay au Champ de Mars est des plus belles. Il y a là une série de types, tous très modernes et très vivants, dont les dissemblances relatives et la variété individuelle démontrent chez l'artiste une conviction puissante et une sincérité intraitable. Comme les maîtres des grandes époques, M. Delaunay voit bien que les modèles qui posent devant lui sont différents par les lignes, par les colorations, par le caractère moral et il parvient à les faire vivre dans leur particularité visible ou devinable. Les portraits qu'il expose et qui représentent les divers moments de sa manière, il faudrait les examiner les uns après les autres et les louer comme ils le méritent. On y verrait la ferme volonté, le zèle constamment attentif d'un peintre qui ne s'arrête pas aux surfaces et qui s'acharne à creuser profond. A défaut du *Legouvé* devenu classique, on retrouve au Champ de Mars le général Mellinet, si puissamment caractérisé par sa cicatrice, le portrait de M<sup>me</sup> de Buron, si vivante sur son fond vert (1885), celui de M. Barboux, si pénétrant et si incisif, et celui d'un abbé, peint à Nantes en 1887 dans un encadrement à la florentine et d'un pinceau caressé comme celui de Bronzino en ses meilleurs jours. On sait,

grâce à quelques esquisses inspirées par des prétextes mythologiques, que M. Delaunay, sans être un coloriste absolu, a un certain goût pour les belles associations de tons. Le portrait de M<sup>me</sup> Toulmouche, si précieux pour le dessin, est un de ceux où cette recherche des colorations harmonieuses se montre avec la plus charmante évidence. Le modèle s'enlève avec beaucoup de relief sur un fond de campagne d'une verdure un peu chimérique: toilette d'été; robe d'étoffe écruée, manches de mousseline laissant transparaître le rose des bras; gants de suède assez foncés, une fleur pâle à la ceinture, et, çà et là, des nœuds, des garnitures de velours amarante; la parure est faite pour faire valoir le clair visage qu'illuminent un aimable sourire et des yeux gris-bleus d'une admirable vitalité. Ce portrait, sérieux, familier, éloquent, est un des chefs-d'œuvre de M. Delaunay. Il serait curieux de placer à côté de cette peinture, une des images de Cabanel, dernière manière. On verrait par la comparaison combien l'amour de la vérité et du caractère l'emporte sur le mensonge doux et mondain.

Une parfaite science de la forme, une exécution éprise des morbidesses ont depuis longtemps assuré le succès des peintures de l'éminent sculpteur M. Paul Dubois. Le principe vaguement italien qui anime ses types sculptés se retrouve dans ses portraits peints, et, en effet, bien que M. Paul Dubois n'ait jamais eu le prix de Rome, il semble avoir été profondément touché par l'italianisme du bon moment, je veux dire de l'heure exquise où Léonard, d'abord un peu sec, commence à attendrir son modelé et apprend à creuser au coin des lèvres les fossettes du sourire. Cette parenté s'est révélée d'abord dans quelques têtes au crayon noir d'un très beau caractère: devenu peintre, M. Dubois est allé plus loin encore. On dirait qu'il a étudié Prud'hon et aussi qu'il a côtoyé M. Henner, alors que celui-ci, revenant d'Italie, renouvelait le modelé lombard. Il y a au Champ de Mars certains profils d'enfants d'une pâte à la fois onctueuse et ferme qui rattache M. Paul Dubois aux plus belles traditions de la technique: quant au grand portrait de M<sup>me</sup> Auguste Dreyfus, debout et vêtue de noir, c'est un chef-d'œuvre d'une souveraine élégance.

Considéré comme portraitiste, M. Bonnat est tourmenté par cette pensée que le premier devoir d'un galant homme est d'exprimer le relief des formes vivantes. Dans cet ordre d'idées, il arrive à de très surprenants résultats. Quelques-unes de ses figures paraissent sculptées. Sans doute, il y a un soupçon de maçonnerie dans sa manière de peindre les chairs, et son procédé de travail pourrait prêter à la

discussion. On aurait également le droit — et nous en avons usé plus d'une fois, — d'exprimer un doute sur la valeur du système qui consiste à enlever les personnages sur des fonds brouillés où s'accu-



PORTRAIT DE M. FRANÇAIS, PAR M. CAROLUS DURAN.

(Dessin de l'artiste.)

mulent les fumées rousses, les chaleurs charbonneuses, les suies invétérées, combinaison arbitraire qui fait venir à l'esprit des vellétés de ramonage. Ce sont là des habitudes d'école qui ne sont plus de notre temps et qu'il est permis de condamner. Il n'en n'est pas moins vrai cependant que, sur ces fonds fuligineux et surchauffés, la figure



humaine ressort avec une saisissante énergie. Un grand intérêt s'attachera toujours au portrait en pied de M. Puvis de Chavannes, à celui de M. Jules Ferry où éclate si bien la forte notion de la vie individuelle, à celui du cardinal Lavigerie, page solidement caractérisée qui obtint un si vif succès au Salon de 1888 et qui triomphe encore par sa belle allure. On peut hésiter sur la légitimité des méthodes de M. Bonnat, mais on ne peut lui refuser le mérite de frapper fort et de marquer toutes ses œuvres d'un puissant cachet personnel.

M. Carolus Duran est aussi un maître qui arbore dans le groupe des portraitistes modernes un étendard blasonné d'une armoirie spéciale, et même un peu voyante. Malgré les inégalités qu'on peut lui reprocher, il est volontiers préoccupé de la couleur et il cède en ce point à la loi de ses origines, car les études qu'il a pu faire en Italie et en Espagne ne lui ont jamais fait oublier que sa naissance le rattache à la frontière flamande. Il n'a pas toujours eu pour l'harmonie les respects qu'elle mérite, étant convaincu que le ton local a son droit et qu'il doit être sincèrement reproduit, alors même qu'il parle un peu haut dans le concert. Mais, si c'est là une faute, elle appartient à la première manière de M. Carolus Duran : depuis quelques années, l'exercice de son art l'a rendu beaucoup plus délicat sur le chapitre de l'unité. A quelques-unes de ses œuvres d'autrefois, comme le portrait de M<sup>me</sup> Feydeau, qui est de 1869, l'exposition associe un choix très heureux de peintures plus nouvelles, telles que le charmant portrait de sa fille (1888), celui de M. Pasteur, qui était inédit, et celui du peintre Français qui est un chef-d'œuvre. Jamais M. Carolus Duran n'a montré, avec une aussi éclatante évidence, qu'il est un beau peintre. Le portrait de l'éminent paysagiste a été fait en quelques heures et il a le brillant et le charme d'une victoire facile; sans parler du caractère du modèle qui est intelligemment respecté, le pinceau, à la fois très savant et très libre, a rendu les fraîcheurs rosées du visage, et l'instrument est manœuvré avec une aisance heureuse et triomphante. Il y a dans la peinture ainsi comprise, la spontanéité de la fleur. Quelle leçon pour les acharnés ou les impuissants qui croient encore à la vertu de l'art difficile!

La liste serait bien longue si l'on voulait énumérer tous les portraitistes qui font honneur à l'école française. M. Fantin-Latour est un des plus délicats. Avec la *Lecture*, tableau d'un charme intime et silencieux, nous avons au Champ de Mars le portrait de Manet,

document significatif qui prouve que ce barbare était un gentleman fort correct, et le cadre célèbre où M. Fantin-Latour a réuni les portraits du graveur Edwin Edwards et de sa femme. Les deux personnages, habilement mis en action, sont saisis dans la familiarité de leur vie de tous les jours. Le mari, un peu penché en avant, fouille dans un portefeuille d'estampes; M<sup>me</sup> Edwards, sérieuse et bienveillante, préside à cette opération qu'elle a vu accomplir tant de fois. Des demi-teintes d'une finesse extrême mettent leur caresse sur les visages et sur les mains. La séduction irrésistible qui se dégage des peintures de M. Fantin provient aussi de l'emploi de certains gris qu'il mêle à ses carnations et de l'unité sans défaillance qu'il répand sur ses toiles. Il est, en outre, un subtil traducteur du caractère. Nous avons souvent exprimé le regret que l'État, qui doit se montrer attentif à réunir dans ses musées tous les représentants de l'art moderne, ne possédât encore aucune œuvre de ce sérieux portraitiste.

Un peintre qui laissera aussi de bonnes notes pour l'histoire de ses contemporains, c'est M. Cormon. Au point de vue de la technique, ses vives images appartiennent à la meilleure école; elles sont solides et résolues: mais en même temps elles sont fortement individuelles et parlantes. Les portraits de M. Henry Maret, de M. Marcel Deprez, de M. le professeur Hayem, arrêtent l'œil du promeneur et le retiennent longtemps, car ils disent tout ce qu'il importe de savoir sur les personnages qu'ils représentent et qu'ils éternisent. Enfin, parmi ceux que de récents succès signalent à notre attention, il ne faut pas oublier M. Paul Mathey qui lui aussi a un grand sentiment de la vie. Habile metteur en scène, il agite le spectacle et fait remuer ses modèles. Le portrait de M. Félicien Rops, debout près d'une fenêtre et regardant l'eau forte dont il vient de tirer une épreuve, a l'intérêt d'un tableau et la valeur d'une profession de foi. Et n'est-il pas légitime, en effet, de représenter le personnage dans l'exercice de ses fonctions journalières, entouré de ses bibelots et de ses outils familiers et de le faire respirer et vivre dans son atmosphère habituelle? A l'appui de cette méthode, le portraitiste pourrait invoquer des traditions glorieuses. Tout le monde a vu, au Musée de Zurich, le fier tableau où Rigaud a placé Keller travaillant au milieu de sa fonderie. Ces entourages empruntés à la vie réelle sont plus rationnels et plus instructifs que les fonds arbitraires auxquels beaucoup de nos peintres se sont habitués et qui, enlevant le personnage à son milieu normal, finissent par en faire une pure abstraction métaphysique.

## VIII

C'est une autre Exposition qui recommence avec l'armée, très ondoiyante et très diverse, des peintres de la vie familière ou rurale, des conteurs d'anecdotes en quête du sentiment ou de l'ironie, des historiens de l'ouvrier pris à son travail ou du mondain en flagrant délit d'élégance. Dans le développement chronologique de ce genre de peinture, qui est à lui seul une encyclopédie, l'artiste le plus ancien est Octave Tassaert, car il est né avec le siècle (1800-1874). Je n'ai peut-être pas dit, mais j'ai toujours pensé qu'on avait un peu exagéré son rôle. Tassaert est un novateur de petite étoffe. Il a cependant collaboré à la restauration de la peinture, compromise par les Greco-romains et, parfois, dans certaines nudités à intentions galantes, il a trouvé une note rose, une fraîcheur fleurie qui étaient une nouveauté. Mais l'indigence de son dessin l'a maintenu à la porte du temple. L'artiste n'a été suivi qu'en raison de ses colorations et de la liberté de son travail large, approximatif et facile. Tassaert a été aussi un moderne, par un goût curieux pour le sentimental dont la séduction sera éternelle dans un pays que Diderot et Greuze ont attendri pour jamais. Il a raconté les scènes tragiques de la vie des pauvres et il a intéressé les âmes sensibles par certains intérieurs de mansardes où les vaincus de la grande bataille allument le réchaud du suicide. Dans les sujets qui mettent en scène les heureux de ce monde, car il a côtoyé tous les genres, Tassaert a été un peu commun, un peu bourgeois, à la mode des élégances de 1830. Ce n'est pas par la distinction des types que brille le *Retour du bal*, prêté par M. H. Rouart. Les costumes ont vieilli et aussi le sentiment, mais le tableau est précieux par le choix des colorations et par le faire. La facile coulée de la pâte remplace l'ancienne sécheresse chère à Boilly et aux métalliques. Il est certain que tout en agrandissant le programme exploité par les diseurs d'historiettes, Tassaert a contribué au renouvellement de l'école anecdotique.

Il eut paru hardi, il y a quelques années, d'introduire Daumier dans l'histoire de la peinture française; mais tout est possible aujourd'hui et nous trouvons tout simple que l'Exposition, très libérale, du Champ de Mars ait fait une place à quelques-uns des tableaux du grand moqueur (1808-1879). A vrai dire, le pinceau



n'est pas son outil essentiel. Daumier est l'homme du crayon lithographique : dans son abréviation puissante, une silhouette révèle un caractère, mais pour exprimer toute sa pensée l'artiste a besoin du contraste des blancs et des noirs. Il est même si habile à ce jeu des oppositions qu'il obtient l'équivalent de la couleur. Bien qu'elles soient inspirées par le même sentiment que ses dessins, ses peintures ne vont pas aussi loin comme résultat optique et elles n'ont jamais l'effet vibrant qu'on admire dans ses moindres crayonnages. Il s'était mis assez tard au maniement du pinceau. Il est fâcheux qu'il n'ait pas connu Brauwer et Frans Hals qui lui auraient appris l'éloquence de la touche et le cinglant du coup de fouet ; son exécution est toujours large, mais elle n'est pas assez incisive. Ce n'est point à dire que les peintures de Daumier soient languissantes. Il y a bien de l'esprit dans l'*Amateur d'estampes*, et la force comique éclate dans les *Avocats*, un sujet qui a souvent éveillé sa verve et qu'il a toujours traité avec une magistrale ironie.

L'ordre des dates appellerait ici un grand nom qui est l'honneur de l'art français. Ce n'est pas incidemment et à la fin d'un chapitre où la lassitude de l'écrivain et celle du lecteur sont bien naturelles qu'on pourrait parler dignement de l'œuvre considérable de M. Meissonier et du respect qu'inspire sa longue vaillance. Cette étude a d'ailleurs été faite bien des fois, et les amateurs ont pu l'entreprendre eux-mêmes lorsque M. Meissonier, célébrant le cinquantième anniversaire de son entrée dans l'art, exposa en 1884 aux galeries de la rue Sèze les principales pages de son glorieux dossier.

Ainsi qu'on pouvait l'espérer, M. Meissonier est à l'exposition centennale et à l'exposition décennale. Ici et là on le retrouve comme portraitiste, comme peintre de sujets militaires, comme peintre de personnages à costumes rétrospectifs travaillant, jouant ou lisant dans des intérieurs abondamment meublés. La fameuse *Barricade* de la collection Van Praet n'étant pas venue, la note émouvante manque un peu à ce brillant ensemble. Mais le portrait de M. Delahante, de l'Exposition universelle de 1867, reste digne d'un musée et nous y voyons comme autrefois la ressemblance intime d'une personnalité où se résument une situation sociale et un moment de la vie moderne : il y a là le loyal respect pour la nature et la belle certitude du travail. Parmi les peintures à base historique, nous revoyons le *1814* et le *Solférino* du Luxembourg, un bijou incomparable à cause de l'importance que les figures conservent sur le paysage lombard, de l'élégance des chevaux et de l'esprit, miniaturé mais large, qui pétille dans les

petites têtes des personnages. Pour les sujets de genre, nous avons le *Graveur à l'eau-forte*, du Salon de 1862, qui est une merveille de virtuosité, et la *Madonna del baccio*, ce mystérieux intérieur d'une chapelle de Saint-Marc où l'on voit une femme agenouillée dans les transparences du clair-obscur. On a pu dire autrefois que M. Meissonier n'avait pas toujours l'exact sentiment des distances, que son œil trop bien armé lui montrait souvent avec une précision excessive les figures et les choses éloignées, mais ces réserves indiquées, il faut, comme nous l'avons proposé jadis, rester fidèle « au maître qui a si largement compris et exprimé la nature inanimée ou vivante, à l'admirable ouvrier qui a donné à la patience le libre langage de l'exaltation<sup>1</sup>. »

Un autre grand nom nous réclame, un nom qui nous ramène aux meilleurs souvenirs de notre jeunesse. Il y a bien longtemps en effet que notre curiosité et notre sympathie ont été mises en éveil par les scènes rustiques de M. Jules Breton. Lorsqu'on exposera un jour l'ensemble de son œuvre, on verra quelle unité existe entre toutes ses créations, différentes quand le motif l'exige, mais semblables en ce sens qu'elles sont inspirées par le même esprit, qui est celui d'un observateur loyal, et par la même âme qui est celle d'un poète facile aux tendresses. Les documents réunis au Champ de Mars ne sont pas assez nombreux pour permettre de raconter la vie laborieuse de M. Jules Breton. Le commencement nous manque, puisque le Luxembourg a gardé la *Bénédiction des blés*, qui est de 1853 et où l'ardeur de la saison chaude et le rayonnement du soleil sont déjà exprimés avec une parfaite sûreté de vision. A défaut de cette préface qui nous échappe, l'Exposition centennale nous permet de saisir M. Breton en 1859 au moment où il expose — les anciens se souviennent de ce succès, — le beau tableau du Musée de Lille, la *Plantation d'un calvaire*. On pouvait le deviner par avance, mais on vit clairement ce jour-là que M. Breton était solidement armé contre les grossièretés du réalisme inintelligent et qu'il aimait à faire parler une âme dans un visage. Parmi les figures, bourgeoises ou rurales, qui composent la procession, il n'en est pas une qui ne s'associe du fond du cœur à l'acte religieux que le village accomplit et ne soit, tout en gardant l'intime exactitude du portrait, relevée par un accent de conviction morale et de poésie. Nous comprîmes bien alors qu'il y avait là une

1. Les questions relatives aux procédés de M. Meissonier ont été examinées avec soin dans un article du *Temps* (20 juillet 1884).



Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Clément, Paris

UN PROMENEUR AU SIECLE LEONARD, PAR F. MIGNONNIER  
( Etude au crayon. — Exposition Universelle )





nouvelle manière de sentir la vérité et de la dire. Et maintenant que l'évolution s'est poursuivie, nous sommes en mesure de reconnaître qu'il y a dans la plupart de ces têtes campagnardes le commencement de cette gravité émue que nous admirons aujourd'hui dans les *Pardons* de M. Dagnan-Bouveret. Il faut rendre justice aux initiateurs. M. Breton nous a beaucoup aidé à sortir du sentimentalisme de la romance et de la rusticité de convention.

C'est aussi un tableau ancien que celui des *Sarcleuses*. Il est de 1861 et il est justement célèbre. « Le tableau des *Sarcleuses*, disait Gautier, produit une impression mystérieuse et douce qu'on n'attendrait pas de son titre. Le soleil se couche ; déjà son disque rouge a disparu plus qu'à moitié derrière la ligne d'horizon, au bout d'une vaste plaine dont quelques femmes courbées arrachent les mauvaises herbes. L'une d'elles, fatiguée sans doute, s'est relevée et se tient debout au second plan, détachée en silhouette sur la limpidité du ciel avec une sveltesse et une élégance rares. Le travail va finir avec le jour, et la belle créature se redresse comme une plante à la fraîcheur du soir ». C'est bien là le tableau, mais ce que Gautier ne dit pas, c'est la finesse d'observation avec laquelle M. Jules Breton, véritable homme des champs, a noté le mystère de la lumière finissante et la décoloration que subissent les verdure à l'heure où le crépuscule met sur les choses ses voiles transparents encore, mais déjà mouillés. Dès 1861, M. Breton était passionné pour les soleils couchants et depuis lors il n'a pas cessé d'être le fidèle amoureux de cette heure délicieuse où les silhouettes dessinent leurs élégances sur le calme des fonds empourprés. Sa passion pour cette minute exquise s'est montrée dans la plupart de ses tableaux comme dans ses poésies.

Car, ainsi qu'il l'a dit lui-même au liminaire de ses *Œuvres poétiques*, Breton a longtemps ignoré le poète qu'absorbait en lui l'opiniâtre travail du peintre. En 1867 pourtant, il faisait des vers et ayant montré un de ses petits poèmes à Fromentin et à Gautier, il reçut de ces deux maîtres le conseil de le publier. Bientôt l'auteur entra en relation intime avec quelques-uns des poètes de l'académie du passage Choiseul et il prit sa place dans ce groupe des Parnassiens qui, ainsi qu'il l'a dit justement, « poussa si loin l'art des vers. » Consacré à ses propres yeux par l'estime de ses camarades, il publia les *Champs et la mer* en 1875, et *Jeanne* en 1880. Ces deux recueils, allégés de quelques pièces, ont formé les *Œuvres poétiques* (1887).

Breton croyait nous donner dans ce volume une édition complète et définitive. Illusion ! Quand on a entendu murmurer à son oreille

la musique des syllabes chantantes, on ne renonce pas à la poésie, et contre le despotisme du mal adoré on ne connaît guère qu'un remède radical, le sépulcre. Tout en multipliant ses tableaux, Breton a continué à faire des vers, comme on peut le voir ici même. L'autre jour, il m'a fait l'honneur inespéré de m'envoyer deux strophes à propos d'un de ses tableaux de l'Exposition, l'*Appel du soir*. La peinture est de 1889; les vers sont d'hier. Il y a là deux formules ou deux moments de la même pensée. C'est la glorification de l'heure enchantée où, la fin du jour étant venue et la lune faisant déjà briller dans le ciel son croissant pâle, une des travailleuses de la prairie appelle ses compagnes en dressant sur l'horizon son élégante silhouette et en brandissant en l'air sa faucille. On lira ces vers qui, si le tableau avait besoin d'être expliqué, pourraient être inscrits au bas du cadre comme un poétique commentaire. Mais ici, toute glose est superflue, car la peinture parle bien haut dans sa lumière calmée : elle dit admirablement la mélancolie de la campagne quand les champs, où s'éteint la couleur, commencent à s'endormir dans la buée du soir.

Avec l'*Étoile du berger* (1887), les *Jeunes filles allant à la procession* (1888), un portrait et quelques têtes de femmes du plus beau caractère, nous avons encore de Jules Breton un autre effet du soir, l'esquisse du *Hameau dans le Finistère* qu'on se souvient d'avoir admiré au Salon de 1882. Le tableau définitif, dont nous ignorons les destinées, est une des plus belles œuvres du maître. L'esquisse est toute petite, mais elle n'est pas moins précieuse, car la lumière s'y concentre avec plus d'intensité. Au second plan, au bord d'un chemin, une pauvre maison dont le dernier rayon du soleil dore la muraille; il est tard; déjà la lune apparaît dans le ciel. Avant de rentrer, des femmes, vêtements noirs, coiffes blanches, devisent tranquillement. Ce qu'elles disent, on ne l'entend pas, mais on le devine; elles s'entretiennent de choses sérieuses, le soir clément faisant taire les petites dans les âmes, comme il apaise les tons bavards dans le grand silence des plaines recueillies. Cette esquisse, d'un sentiment profond et d'une exécution superbe, suffirait, si elle était placée dans un musée, à révéler le poète et le peintre.

Un nom a été prononcé tout à l'heure — celui de M. Dagnan-Bouveret — qui, mis à la suite du nom de M. Breton, paraîtra sans doute à sa place. M. Dagnan, est, dit-on, un élève de M. Gérôme, mais il a librement pris son vol et aujourd'hui il est une des plus chères espérances de la génération nouvelle. Nous voyons en lui un





## L'Appel du Soir

à mon ami Saul Maïta

C'est l'heure du retour. La Nuit monte tout fume  
Le Soleil, lentement, sous l'humide encensier,  
Tombe, rougit, frémit à la fraîcheur du Soir,  
Calme ses feux tremblants et s'endort dans la brume.

La Faneuse a hélé l'appel. Il vibre encor...  
Et son bras, pour signal, lève haut sa Lancille  
Lune noire au ciel clair où déjà Vénus brille,  
Où la Lune nouvelle arque son croissant d'or.

Jules Breton

FAC-SIMILÉ D'UN AUTOGRAPHE DE M. JULES BRETON.

Nota. — Cet autographe était déjà gravé quand nous avons reçu de M. Jules Breton la prière de modifier l'avant-dernier vers de la façon suivante :

« Sombre croissant au ciel où déjà Vénus brille. »

excellent peintre de la lumière intérieure, car dans la *Bénédiction*, par exemple, la délicatesse du clair-obscur vient à l'appui du sentiment; la *Vaccination*, de 1879, est aussi un tableau des plus remarquables; mais ces œuvres-là sont anciennes et, depuis lors, M. Dagnan a fait bien des progrès. Le *Pardon* du Salon de 1887 et les *Bretonnes au Pardon*, qu'on admirait, il y a quelques mois, au palais des Champs-Élysées, sont des Dagnan définitifs et qui disent tout. Il y a là des têtes expressives, vivantes comme des portraits, et avec cela claires et presque sans ombres qui font penser à la sainte candeur des maîtres du xv<sup>e</sup> siècle finissant. Mais, hélas ! ce que je pourrais écrire ici, je l'ai déjà dit, et pour M. Dagnan comme pour tous ses camarades de la jeune École, je me trouve en présence d'un obstacle que j'aurais dû prévoir, l'inconvenance absolue qu'il y aurait à me réimprimer. Salonnier depuis le jour où Noé sortit de l'arche, j'ai salué par de longues écritures l'avènement de tous les nouveaux venus ou du moins de tous ceux qui comptent. Alors même que mon travail devrait rester incomplet, — et je suis honteux des lacunes qu'il présente, — je ne peux répéter ce que j'ai dit en ces dernières années et ce que je disais hier encore. Ce châtiment est des plus légitimes pour tous ceux qui ont trop écrit.

Aussi bien l'heure passe, plus rapide aux minutes suprêmes : l'Exposition du Champ de Mars va se clore. Elle devait durer six mois : l'échéance est venue. Six mois, disait-on, c'est une période notable dans la vie d'un critique et ce délai suffira aux curieux les plus passionnés. Il n'a pas suffi : les étrangers, pèlerins envoyés par tous les mondes, ont rendu justice à la souveraineté de l'art français; ils voulaient décerner à tous nos peintres une médaille collective et décorer le drapeau. A quel point l'hommage était mérité, nous aurions voulu le dire, et nous l'avons à peine indiqué. Mais si le Champ de Mars ferme ses portes, les œuvres nous restent, et nous gardons, sinon la force, du moins le désir de les étudier encore.

PAUL MANTZ.

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE  
DE  
L'HISTOIRE DU TRAVAIL  
AU PALAIS DES ARTS LIBÉRAUX.  
(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE<sup>1</sup>.)

---



Trois mois passés hors de France m'ont convaincu du succès prodigieux obtenu à l'étranger par l'Exposition universelle : chacun en parle, chacun l'admire, ceux qui l'ont vue et ceux qui se désolent de ne pas la voir. J'ai entendu un contrôleur de tramways, en Écosse, comparer la hauteur d'une église avec celle de la tour Eiffel ; et il n'est pas de famille en Allemagne où les en-

fants ne jouent à construire, avec des petits carrés de carton doré, cette tour mémorable. Et j'ai été à la fois surpris et ravi de constater que, après la tour Eiffel et les sauvages des Invalides, c'est à l'Exposition des Arts libéraux que s'adressaient la plupart des admirations. Les journaux anglais, italiens, allemands, polonais, lui consacraient des articles enthousiastes : les voyageurs que je rencontrais me demandaient si le Gouvernement n'allait pas conserver cette histoire de la civilisation humaine.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> période, t. II, 3<sup>e</sup> période, p. 67.



J'avais examiné avec soin l'Exposition de l'Histoire du travail, et son succès à l'étranger me surprenait un peu. J'avais été vivement frappé de la noblesse du but général que s'étaient proposé les organisateurs; mais j'avais découvert dans la réalisation tant de lacunes et de faiblesses, des défauts de proportion si marqués, que j'avais été porté plutôt à regretter qu'une foule de parties vraiment excellentes eussent été perdues dans un ensemble trop incohérent.

Il m'a suffi de revoir le Palais des Arts libéraux, l'autre jour, pour revenir de mon étonnement. Oui, il y a dans l'Exposition de l'Histoire du travail des parties excellentes; mais loin d'être perdues dans l'ensemble ce sont elles qui, d'abord, nuisent plutôt à l'ensemble et nous empêchent d'apprécier comme il convient sa belle et neuve grandeur. En somme, il n'y a pas un aspect de la civilisation humaine qui ne soit représenté dans ces cinq sections, et pour peu que l'on se contente de grandes lignes et de notions générales, on y trouve un enseignement historique plus complet que nulle autre part. Il y a vingt ans que les Anglais et les Allemands tâchent de réaliser chez eux des Musées du même genre; ils mettent à cette entreprise leur ardent amour de l'instruction pratique; ils disposent de vastes palais et de capitaux sérieux; et il est sûr que, en quelques mois, par le seul fait d'une initiation et d'une invention qui n'appartiennent qu'à nous, la France a su organiser un embryon de Musée historique mieux approprié à son but que toutes les créations étrangères.

L'exhibition juxtaposée de l'outil et de l'œuvre produite, la nette distinction des arts, des sciences et des industries, avec des sections spéciales pour les industries des moyens de transport et de la guerre, la préoccupation d'un classement qui fasse bien voir l'évolution des formes, sont autant d'idées éminemment pratiques, dont, en somme, l'Exposition de l'Histoire du travail nous fournit une réalisation très suffisante. Et que si notre attention est détournée de ce plan total par l'attrait supérieur de quelques détails, c'est, je pense, le résultat d'une nature plus soucieuse de beauté que d'instruction, et même un peu rebelle aux tendances pédagogiques des natures anglaise et allemande.

J'avais espéré qu'il me serait possible de tenter, à l'occasion de cette Exposition, une façon d'histoire des formes artistiques, et de la série de leurs changements à travers les âges. Une telle entreprise aurait exigé, malheureusement, plus d'espace que je n'en puis disposer

et aussi plus de compétence que je n'en saurais avoir. Me permettra-t-on de me borner à un travail plus facile, et de noter simplement, parmi les ouvrages de toute sorte qui remplissent le Palais des Arts libéraux, ceux qui offrent, par eux-mêmes, un intérêt artistique? Encore me verrai-je forcé d'en omettre beaucoup, sans compter ceux



LA PIERRE DE DANEMARK.

(Histoire rétrospective du Travail.)

que je n'ai pu voir, perdus dans les innombrables recoins d'une architecture pittoresque, mais décidément trop compliquée pour la destination qu'on lui a donnée.

## I.

Pourquoi la section d'anthropologie et d'ethnographie s'ouvre par un énorme Bouddha en bois doré, et pourquoi les crânes d'assassins

y sont si nombreux, je l'ignore; mais le Bouddha, qui appartient à M. Bing, fait en somme très belle figure, et les crânes d'assassins sont exposés dans de petites salles si obscures que l'on peut aisément se dispenser de les voir. Il y a, au contraire, dans la même section, une série d'objets préhistoriques que l'on ne saurait trop regarder, tant ils disposent à la rêverie sur ces hommes inconnus qui les ont façonnés, tant ils prouvent aussi le goût naturel et inné de l'humanité pour les formes plaisantes aux yeux. C'est la collection de M. Wilson, une multitude d'armes et d'ustensiles en silex, provenant de l'Amérique du Sud, probablement très postérieurs aux objets de même espèce trouvés en France, mais à coup sûr d'un plus beau travail; c'est la riche collection de M. Nicaise: silex, poteries, os travaillés, découverts dans la Butte du Moulin d'Oyes, haches, vases, pierres polies de la grotte dolmen de la Garenne-Verneuil, antiquités gauloises et gallo-romaines exhumées en divers points du département de la Marne et présentées dans un ordre chronologique, qui permet d'en suivre la filiation. Ailleurs, ce sont la collection de silex taillés de M. Cunisset-Carnot; les beaux os sculptés, les épées de bronze de la collection Élie Masserat; les armes en fer, bracelets, colliers, de la collection Chantre; le torque, le bracelet et le collier gaulois, en or, trouvés en 1885 à Lasgrais dans le Tarn, et prêtés par le Musée de Toulouse; les collections Caranda et Piette, l'une avec ses poteries, ses armes, ses verreries des époques gauloise, gallo-romaine et mérovingienne, l'autre avec ses belles urnes extraites des tumulus pyrénéens. Mais il convient de mettre hors de pair l'Exposition de M. Siret, nous montrant avec tous ses détails la première époque du métal dans le sud-est de l'Espagne, et les vitrines d'antiquités danoises, haches en silex, colliers, ornements, prêtés par le Musée de Copenhague, en même temps qu'une étrange pierre funéraire, élevée en l'honneur du premier roi de Danemark, et couverte d'inscriptions runiques.

Voici, à côté de ces œuvres d'art préhistoriques, leurs auteurs. Quelques-uns ne sont plus que des squelettes desséchés, et de quelques-uns c'est à peine s'il est resté le crâne; mais en voici d'autres que les soins de M. Hamy ont fait revivre pour nous, sous la forme de mannequins de cire, et qui, vêtus comme ils ont dû l'être jadis, font de leur mieux pour recommencer leurs primitifs travaux. Les quatre âges de l'humanité préhistorique sont représentés par quatre groupes: les hommes de l'âge du mammouth s'essaient à l'architecture; ceux de l'âge du renne, de l'âge de la pierre polie et de l'âge



de bronze ne sont pas moins actifs ; des forgerons nègres, des papetiers aztèques, des Samoièdes leur tiennent compagnie. Tous font la joie des passants et en même temps les instruisent ; et s'ils



GRAVURE DE GEOFFROY TORY, TIRÉE DES « PETITES HEURES DE LA VIERGE ».

(Collection de M. Léon Gruel. — Histoire rétrospective du Travail.)

ne manquent pas de nous faire songer au Musée Grévin, ils nous rappellent aussi des groupes de cire semblables, mais infiniment plus gauches et plus ridicules, qui sont l'orgueil de divers Musées archéologiques allemands.

Combien à plus juste raison, les Allemands doivent nous envier les groupes qui garnissent le pourtour de cette première section ! Les auteurs y ont mis tout l'art dont ils disposaient ; et puis ce sont ici

des reconstitutions vraiment historiques, fondées sur les documents les plus précis. Ajoutons qu'ils nous sont présentés par l'élite de nos savants : c'est M. Salomon Reinach qui nous montre, d'après les bas-reliefs de Sens et de Lillebonne, un potier gallo-romain vendant ses ouvrages à une élégante jeune dame; c'est à la science de M. Heuzey que nous devons l'imposant architecte chaldéen : il a vécu il y a cinq mille ans, cet architecte, et pourtant son maintien offre déjà tous les signes de la gravité et de l'importance qui caractérisent aujourd'hui ses confrères. Grâce à MM. Perrot et Collignon, nous pénétrons dans la maison d'un potier athénien; plus loin, M. d'Hervey de Saint-Denis nous fait voir des Chinois fabriquant des émaux cloisonnés; dans le voisinage de femmes de l'ancienne Égypte occupées à tisser le lin que nous restitue M. Maspéro.

Au premier étage, la section d'ethnographie est malheureusement d'un bien moindre intérêt. A peine si j'ai pu découvrir, parmi le plus effarant désordre, la collection d'antiquités égyptiennes de M. de Menasce, les marionnettes javanaises de M. Lesouëf, les poupées japonaises de M. Krafft et deux adorables séries de pots et de bols à thé japonais (à MM. Gonse et Bing), tout miroitants de chauds reflets, variant à l'infini leurs nuances délicates. Le reste, dans son pêle-mêle, est un assez banal bric-à-brac. Avouerai-je pourtant que j'ai passé un heureux quart d'heure devant une trentaine de photographies instantanées de M. Nadar, représentant toutes les phases d'une conversation philosophique de feu M. Chevreul? Les expressions sont d'un naturel tout à fait folâtre. Non moins folâtre une série de photographies résumant dans la figure d'un sixième personnage tout fictif, celles de cinq personnes très différentes l'une de l'autre et parfaitement réelles.

## II.

Au rez-de-chaussée comme au premier étage, la Section II, dite des Arts libéraux, a été organisée avec un soin et une compétence admirables : le seul malheur ici est dans cette installation qui cache et prive de lumière quelques-unes des plus belles parties.

Les Arts libéraux, ce sont les sciences et les beaux-arts. Nous devrions passer tout de suite à l'examen de ces derniers, si les savants d'autrefois n'étaient pas en même temps des artistes, qui entendaient employer de beaux instruments pour découvrir de belles lois. Et il

semble que les organisateurs de l'Exposition de l'histoire du travail se soient sentis ranimés de cette fièvre artistique, car ils ont amon-



JEUNES FILLES JAPONAISES, PAR SOUKÉNODOU.

(Gravure de la collection de M. Louis Gonse. — Histoire rétrospective du Travail.)

celé les beaux instruments anciens dans l'histoire qu'ils nous ont offerte du progrès des sciences.

Un astrolabe persan du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, un grand globe céleste de



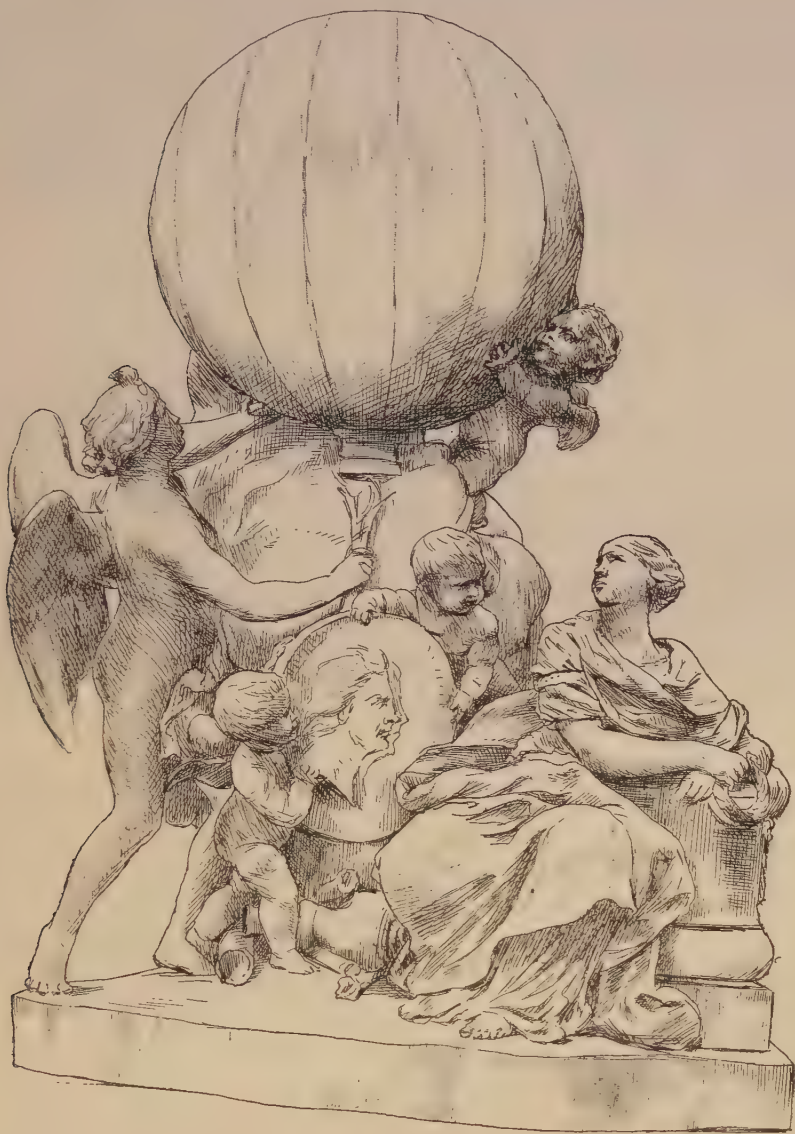
Coronelli, prêtés par l'Observatoire de Paris, une sphère mouvante de Jean Reinhold (1588), prêtée par le Conservatoire des Arts et Métiers, un grand atlas céleste du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, orné de planches en couleur, propriété de M<sup>me</sup> Flammarion, représentent à merveille les tendances artistiques de l'ancienne astronomie; et combien mieux encore les instruments astronomiques de l'Observatoire de Pékin, fondus en bronze au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle par des ouvriers chinois sous la direction de jésuites français, et qui nous apparaissent avec un délicieux mélange de la fantaisie orientale et du style classique de Louis XII, dans les excellentes photographies que nous en donne M. Krafft.

La machine pneumatique à étrier de l'abbé Nollet n'est pas sans agrément : le malheur est qu'elle soit à peu près seule, ici, à nous entretenir de l'ancienne physique : la moderne, hélas ! fait bien tout ce qu'elle peut pour qu'il nous soit impossible d'en parler dans une revue comme celle-ci. Nous pénétrons en revanche de plein droit dans le laboratoire de l'alchimiste Maier, savamment reconstruit d'après ses propres dessins, et les *pélicans*, les *œufs philosophiques*, les *diothées*, les *enfers* qui entourent le vieux chercheur, nous inspirent un peu de honte pour la misère artistique des instruments qui leur ont succédé. Aussi ne trouvons-nous à citer, dans le laboratoire de Lavoisier, reconstruit près de là, qu'une jolie boussole de poche de 1654, un portrait au pastel de M<sup>me</sup> Lavoisier enfant, et deux curieux dessins de M<sup>me</sup> Lavoisier, représentant des expériences sur la respiration.

Il paraît actuellement prouvé que la géographie contemporaine est mieux renseignée que celle d'autrefois. M. E. Hamy a cependant exposé une série de pièces anciennes qui compensent largement par leur beauté l'insuffisance de leurs informations : la mappemonde circulaire de la bibliothèque de Turin, la rarissime gravure de la table de bronze de Velletri, des cartes marines catalanes, portugaises, italiennes, du <sup>xv</sup><sup>e</sup> et du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, le grand globe terrestre d'Adams, etc.

L'histoire de l'écriture et de sa charmante sœur la miniature a été fort heureusement restituée par M. Delaville-le-Roux. Encore deux arts que nous ont enlevés les progrès de la civilisation, pour nous laisser à leur place la machine à écrire et la chromolithographie ! Les fac-similés exposés par M. Delaville-le-Roux nous font assister à toutes leurs époques : parmi les miniatures originales, il faut citer celles des *Évangiles* de 751, et du *Sacramentaire de Marmoutiers* de 850, exposés par le grand séminaire d'Autun, celles de l'*Arbre généalo-*

gique du Christ, du *xiii<sup>e</sup>* siècle, et du *Secret de l'Histoire naturelle*, du *xv<sup>e</sup>* siècle, empruntées avec vingt autres à la riche collection de



PROJET DE MONUMENT AUX FRÈRES MONTGOLFIER, PAR CLODION.

(Terre-cuite de la collection de M. Gaston Tissandier. — Histoire rétrospective du Travail.)

M. Gélis Didot, la mappemonde du *Trésor* de Brunetto Latini, appartenant à M. Firmin Didot, etc. La comparaison des peintures de l'*Antiphonaire de Saint Vincent de Senlis*, œuvre patiente et froide du

xviii<sup>e</sup> siècle français, et de celles de deux manuscrits japonais datant de la même époque, achèverait de nous rendre injuste pour cette civilisation européenne que, aussi bien, les Japonais eux-mêmes ont fini par nous envier.

L'histoire de l'imprimerie et de la typographie, organisée avec non moins de bonheur par M. Louis Gonse, serait encore pour nous remplir des mêmes regrets superflus. Il n'a pas suffi à l'imprimerie de remplacer l'écriture, il a encore fallu qu'elle perdît à son tour ce qu'elle avait lentement acquis d'art et de beauté sous la direction de maîtres incomparables. Nous avons ici tous les degrés de cette somptueuse carrière : nous voyons les anciennes presses, les anciennes tables à encre, les caractères primitifs trouvés à Lyon, dans la Saône. Et voici les résultats, disposés dans un ordre chronologique rigoureux, commentés par de savantes étiquettes explicatives ; un feuillet de la Bible Mazarine de Gutenberg, des feuillets d'éditions de Donats, des spécimens des premiers essais typographiques à dates certaines, des premières impressions. Voici les rapides développements de l'imprimerie au xv<sup>e</sup> siècle : en Italie, en Allemagne, en Suisse, en Angleterre, dans les Flandres, en France, Schœffer de Mayence, Mentelin de Strasbourg, Jean Spire de Venise, Zainer d'Augsbourg, Hahn de Rome, Martens et Leeu, d'Anvers, Wensler et Amerbach de Bâle, Caxton de Westminster, Colard Mansion de Bruges, Fichet, Gering, Jean Dupré de Paris, sont représentés par des pièces capitales, extraites des collections de MM. Firmin Didot, Claudin, Foucart, etc. Puis viennent les périodes glorieuses, le siècle des Alde, des Estienne, des Dolet et des Plantin, celui des Elzéviens, le xviii<sup>e</sup> siècle enfin et le début du nôtre, avec les chefs-d'œuvre de la maison Firmin-Didot. C'est l'histoire complète de l'imprimerie véritablement artistique, et il faut savoir gré à l'organisateur de cette belle exposition de ne pas nous avoir montré les lamentables progrès de l'imprimerie au rabais.

Il faut lui savoir gré aussi d'avoir, à l'histoire de l'imprimerie, adjoint une histoire du livre illustré. C'est assurément une des parties les plus curieuses de l'Exposition, par le mérite artistique et la rareté des pièces qui nous y sont montrées. L'ancienne gravure sur bois nous y apparaît dans ses plus beaux monuments : depuis un *Saint Christophé* daté de 1423, en passant par le *Turrecremata* d'Albi, jusqu'aux travaux de Geoffroy Tory (*Heures de la Vierge*), d'Holbein (*Simulachres de la mort*), des maîtres lyonnais et parisiens. Trois magnifiques Plantin, une *Histoire de Gustave-Adolphe* illustrée par



Crispin de Passe, un tirage avant le texte de figures de la *Bible* de Mérian, la *Lux Claustri* de Callot, le *Décameron* de Gravelot et le



ASCENSION DE LUNARI ET DE M<sup>me</sup> SAGE, D'APRÈS UNE ESTAMPE DE BARTOLOZZI.

(Collection de M. Gaston Tissandier. — Histoire rétrospective du Travail.)

*Molière* de Moreau le Jeune : il faudrait tout citer dans cette belle exposition.

C'est encore M. Gonse qui a organisé l'histoire de la reliure, à

l'aide de sa propre collection, de celles de MM. Gruel, Morgand, Piat et Didot. Deux reliures byzantines, appartenant à ce dernier, servent d'introduction : derrière elles viennent les chefs-d'œuvre des Ève, des Angelier, des Bogard, des Ruette, des Le Gascon, des Dusseuil, des Elzevier, précédant ceux des Vente, des Padeloup, des Derôme, et des grands relieurs de notre temps. Un résumé de l'histoire technique vient compléter notre instruction : une vitrine nous présente les divers instruments de la reliure, aux diverses époques, les divers états du travail du relieur ; une bibliographie complète des ouvrages relatifs à la reliure, et une foule d'adresses, documents, édits de toute sorte concernant l'exercice de cet art précieux.

Dire que l'histoire de l'affiche a été constituée avec les pièces de la collection de M. Maindron, c'est dire que cette partie de l'Exposition contient, elle aussi, le plus complet ensemble qui se puisse désirer. Grâce à MM. Chéret, Choubrac et Grasset, l'art de l'affiche est aujourd'hui dans une période d'épanouissement : on peut même dire qu'il doit à M. Chéret d'être devenu un art nouveau, un feu d'artifice de formes légères et d'éclatantes couleurs. Mais la collection de M. Maindron nous fait voir tous les efforts qui ont précédé ce triomphe de l'affiche : depuis des arrêts royaux et des annonces théâtrales du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, des affiches de racoleurs du <sup>xviii</sup><sup>e</sup>, et de charmantes affiches gravées de Moreau le Jeune, jusqu'aux lithographies de Raffet, pour le *Napoléon* de Norvins (1838), de Grandville pour les *Petites misères de la Vie humaine* (1841), de Bertall pour le *Tom-Pouce* (1843), de Gavarni pour l'*Art du fumeur* et la *Philosophie de la vie conjugale* (1845), de Célestin Nanteuil pour l'*Œuvre de Walter Scott*<sup>4</sup> (1846), de Tony Johannot pour *Werther* (1847), de Daumier pour le *Charbon d'Ivry* (1862), de Manet pour les *Chats* de Champfleury, des Cham, des Gill, etc.

Je crois que M. Léon Pillaut, en organisant au centre de la Section II une exposition de musique, s'est soucié davantage de charmer les yeux que de les instruire. L'exposition, telle qu'elle est, ne donne qu'un aperçu bien sommaire et bien incomplet de l'histoire, je ne dis pas même de la musique, mais de ses instruments. En revanche, les pièces abondent qui sont pour la vue d'un plaisir exquis : ce sont, dans l'atelier de lutherie du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, un imposant serpent d'église, un archiluth, un quinton, une mandoline milanaise, une viole d'amour, une mandore à dix cordes, un théorbe, et vingt autres instruments plus jolis, plus gracieux et plus contournés les uns que les autres ; ailleurs, d'aimables trompettes,





B.A.N.T. 1. 18. 18. 18.  
 (reposition Universal)

The above is a copy of the original

18. 18. 18.

18. 18. 18.





des cornemuses et des timbales, sans oublier la pochette, délice de l'œil et de l'oreille. Mais les clavecins, épinettes et pianos, voilà ce qui est vraiment beau. M. Pillaut en a réuni une vingtaine capables de réconcilier avec la musique ses plus acharnés ennemis, capables d'attendrir l'ombre de Kant lui-même, ce fondateur de l'esthétique, qui déclarait la musique le plus fâcheux de tous les arts, parce qu'au moins à la peinture on pouvait échapper en lui tournant le dos. La peinture et la sculpture, et l'architecture, s'unissent à la musique dans ces merveilleux instruments d'autrefois. Le clavecin de Debbonis de Cortone (1678), l'épinette d'Abel Adam de Turin (1714), le clavecin de Christian Zell de Hambourg (1728), le piano de J.-K. Merken (1770), sont autant d'objets d'art de premier ordre, surpassés pourtant en parfaite beauté par le piano carré de Marie-Antoinette (1787), un chef-d'œuvre du grand Sébastien Érard, et par un merveilleux piano dans le style Empire, appartenant à M. G. Dreyfus.

L'Exposition du théâtre contient, pour sa part, plus d'un morceau remarquable : elle aurait gagné seulement à être mieux installée, peut-être aussi à se moins soucier des choses contemporaines. Les affiches et billets de spectacle du XVIII<sup>e</sup> siècle, les dessins de décors de la même époque, les plans des anciennes salles et les anciennes gravures, tout cela se trouve un peu éparpillé. Au premier étage, il faut noter encore une série de photographies coloriées et de gravures relatives à l'art dramatique de l'extrême Orient : quelques masques japonais, exposés par M. Gonse, sont des merveilles de vérité expressive.

Parmi les nombreuses pièces constituant, de leur mieux, l'Exposition rétrospective de l'architecture, je me bornerai à signaler la saisissante et consciencieuse restitution au 200<sup>e</sup> du Parthénon de l'Acropole, exécutée par M. A. Jolly, sous la direction de M. Chipiez.

A former une histoire artistique de la peinture, notre Louvre suffit amplement : ici, on pouvait seulement tenter une histoire technique, et c'est ce qu'a fait M. F.-A. Gruyer. Il a représenté par des œuvres caractéristiques les divers procédés employés. Une Cléopâtre, d'ailleurs aussi laide que possible, fournit un spécimen de la peinture à l'encaustique; divers fragments, appartenant à M. Cernuschi, marquent les genres de la fresque et de la détrempe; parmi les tableaux chargés de renseigner sur la peinture à l'huile une Vierge milanaise, appartenant également à M. Cernuschi, est l'œuvre d'un maître lombard dont j'ai vu, en Allemagne, plus d'un morceau

admirable, et qui pourrait bien être, jusqu'à nouvel ordre, le dilettante Melzi. Il y a aussi des aquarelles, de belles miniatures françaises du xv<sup>e</sup> siècle, à M. du Sartel, une miniature italienne de la Renaissance, à M. Gruyer, des spécimens de mosaïque de tapisserie, de peinture sur faïence, sur émail et sur verre.

Les variétés de la sculpture sont plus nombreuses que celles de la peinture : de là, je pense, l'intérêt plus vif que j'ai pris à l'Exposition de cet art, savamment disposée par M. Charles Yriarte. La technique du statuaire y est démontrée dans toutes ses phases. Une *Diane* de M. Falguière, un *Orphée* de M. Ferrari sont, pour ainsi dire, fondus sous nos yeux, la première au sable, la seconde à cire perdue. D'autres exemples nous révèlent les secrets de l'épannelage et de la mise au point. Et voici, malheureusement perdu dans un coin tout à fait sombre, le petit musée des produits de la sculpture : un musée pour lequel nos plus éminents collectionneurs ont prêté des morceaux de choix. A peine si je puis citer : un marbre peint du xv<sup>e</sup> siècle et une cire peinte du xviii<sup>e</sup>, à M. Yriarte; un grand bas-relief en terre cuite émaillée d'Andrea della Robbia, à M. Penon; une *Vierge* de Luca della Robbia, en terre cuite non émaillée, à M. G. Dreyfus; des bois peints et dorés des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, à M. Corroyer. Une balance antique, en bronze, à M. Spitzer; d'adorables statuettes en terre cuite et en bronze, à M. Feuardent; de superbes bronzes, bois laqués (statue de Bouddha du xiv<sup>e</sup> siècle et carpe monumentale du xvii<sup>e</sup> siècle) et ivoires japonais, à M. Gonsé, complètent cette collection que l'on regrette de quitter. Il n'y a pas jusqu'aux tentatives nouvelles, de sculpture polychrome en cire et en verre, qui ne soient représentées : hélas, malgré les touchants essais de M. Cros, les genres sont comme les hommes, et c'est pour longtemps qu'ils sont morts, quand ils le sont!

L'histoire des monnaies, des médailles et des pierres gravées a été confiée à M. Chabouillet : c'est encore une des belles parties de l'Exposition. Aux médailles françaises, allemandes et italiennes de la collection de M. Dreyfus, aux médailles italiennes de la collection de M. Valton, s'ajoutent les renseignements généraux que fournissent des documents de toute sorte, des modèles, des gravures anciennes représentant des médailleurs, des coins, des poinçons et des tours.

Voici l'histoire de la gravure : estampes de Schöngauer, de Dürer, de Lucas de Leyde, nielles de Peregrino de Cesena et de Maso Finiguera, gravures de Goltzius, de Marc-Antoine, d'Edelinck et de Nanteuil; délicieux spécimens de l'art des Boucher et des Moreau le





ÉTOFFE BROCHÉE DU JAPON, TRAVAIL DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE.

(Collection de M. Louis Gonse. — Histoire rétrospective du Travail.)

Jeune; épreuves avant la lettre de Debucourt et de Saint-Aubin, sans parler de la série de Rembrandt, de M. Dutuit, et de lithographies de Charlet, Daumier, Deveria et Gavarni.

Il a suffi à M. L. Gonse d'exposer une centaine d'albums japonais et d'estampes de sa collection pour nous donner une histoire complète de la gravure au Japon. Les épreuves, toutes en premier tirage, sont des plus belles que l'on puisse voir; et puis il faut savoir gré à leur possesseur de la méthode rigoureuse avec laquelle il les a classées, suivant leur ordre chronologique.

Du début du xvii<sup>e</sup> siècle au milieu du xix<sup>e</sup> nous voyons les dessinateurs et graveurs japonais prendre possession de leur art, y introduire un extraordinaire mélange d'habileté technique et d'invention artistique, de réalisme et de fantaisie. Les travaux d'Itshio et de Moronobou marquent le triomphe du dessin expressif auquel se joint bientôt, avec Okomoura Msaanobou et Torii Kiyonobou, celui de la couleur. Harounobou de Yedo nous apparaît ensuite, maître entre tous élégant et poétique, et Torii Kiyonaga, qui fait vivre ses figures dans le cadre des grands paysages; puis, après des transitions dont aucune n'a été négligée, Hokousai arrive, avec ses glorieux élèves, les Hokkei, les Kounisada. Pas un genre qui échappe à ces artistes subtils: le paysage et les animaux, l'intérieur, le portrait, la caricature, tout cela marche de pair. Il faut voir ainsi réunies, dans leur succession historique, ces œuvres adorables, pour comprendre ce que le génie japonais a eu de profondément classique dans son apparente étrangeté.

Il y a encore d'autres parties intéressantes dans cette Section II, qui, étant spécialement consacrée aux arts, ne pouvait manquer de nous retenir plus que ses voisines. Je signalerai par exemple une collection qui, sous prétexte de nous enseigner l'histoire des lunettes, comprend de très amusantes gravures anciennes. Une autre curiosité de la seconde section, et non la moins instructive, est son catalogue. C'est un catalogue méthodique, et même quelque chose de plus: au lieu de se borner à l'énumération des pièces qu'ils exposaient, les organisateurs ont rédigé une sorte de manuel sommaire de l'art dont ils étaient chargés. Nous avons ainsi un ensemble historique d'une clarté et d'une simplicité remarquables; et l'Exposition sera depuis longtemps fermée, que l'on aura profit à consulter les notices de son catalogue.

## III.

La section des moyens de transport, pour offrir un intérêt artistique moins direct, n'en est pas moins riche en objets curieux :



PORTE-BOUQUET EN FAÏENCE DE NINSEÏ (KIOTO, XVII<sup>e</sup> SIÈCLE).

(Collection de M. Louis Gonse. — Histoire rétrospective du Travail.)

j'ajouterai qu'elle a été organisée avec un soin admirable et une intelligence parfaite de son but. La locomotive à bielle verticale de Stephenson (1825) prêtée par la North Eastern C<sup>ie</sup>, les premiers essais de vélocipède, annoncent des progrès où l'art et le plaisir des yeux n'auront, hélas ! jamais leur part. En revanche, l'Exposition du premier étage, consacrée aux procédés antérieurs de locomotion terrestre, et à la locomotion aérienne, évoque des temps aimables et respectueux de la beauté.



L'histoire des voitures, harnais, etc., est constituée par une série de documents graphiques, par de petits modèles d'une exécution très consciencieuse, et par quelques pièces authentiques, parmi lesquelles je puis citer seulement un char antique, restauré par M. d'Allemagne, un traîneau du XVIII<sup>e</sup> siècle et le traîneau de l'Impératrice Joséphine, appartenant à M. Muhlbacher, un beau norimon japonais, et une ravissante chaise à porteurs, ornée de peintures dans le genre de Boucher. Les documents graphiques, à leur tour, se composent d'une nombreuse série de photographies, d'après les reliefs antiques, les médailles, les miniatures, etc., et d'une série non moins nombreuse de gravures, appartenant, pour la plupart, à M. Lucien Faucou. Ces dernières suffiraient, à elles seules, pour expliquer le succès de cette exposition : elles racontent vingt histoires instructives autant que charmantes, depuis celle des bottes et des pantoufles, jusqu'à celle des omnibus.

Plus riche encore en curiosités artistiques est la collection de M. G. Tissandier, consacrée à l'histoire des ballons. Malgré ses formes un peu trop rebondies, le ballon m'avait toujours séduit : il se distinguait des autres progrès de notre siècle par une inutilité qui me touchait : je l'adore à présent, connaissant le superbe élan de fantaisie artistique que son invention a produit. Dessins, gravures, assiettes, pendules, tabatières, éventails, costumes, il y a de tout cela dans la collection de M. Tissandier, et tout cela y célèbre les débuts de la locomotion aérienne. Je citerai, au hasard : deux gravures de Louis Watteau, représentant l'enthousiasme des belles dames de Lille pour les expériences de Blanchard, une gravure en couleur hollandaise de Kuyper (1795), une gravure française de 1783, où un énorme espace blanc sépare le bon public, réuni sur le Champ de Mars, et le ballon des frères Robert, tout au haut du ciel ; des lithographies allemandes, immortalisant la piquante ascensionniste Wilhelmine Reichardt, des caricatures anglaises, les deux magistrales lithographies de M. Puvis de Chavannes, à l'occasion des départs en ballon pendant le siège de Paris ; des dessins de modes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec coiffures, paniers, gigots à la Montgolfière ; une terre cuite de Clodion, maquette d'un monument commémoratif des frères Montgolfier, etc. La plupart de ces précieux documents d'histoire et d'art ont été publiés par M. Tissandier dans son magnifique ouvrage, *l'Histoire des Ballons* <sup>1</sup>.

1. Paris, Launette, éditeur, 2 vol. gr. in-8°.

## IV.

L'Exposition du Palais des Arts libéraux s'achève par la section des Arts et Métiers. Là encore, une foule de collections de premier ordre : les soieries japonaises de M. Gonse, tissés et brochés, du <sup>xi</sup><sup>e</sup> au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, chefs-d'œuvre d'un art où la fantaisie trouve à son service une suprême habileté technique ; la collection des peignes européens de M. Ravenet, et celle des peignes japonais de M. Bing ; la charmante collection de bonnets et devants de corsages alsaciens de M. Müntz ; celles des rubans, du Musée de Saint Étienne, des dentelles de Valenciennes et d'Alençon de M. Dupont-Auberville, et des soieries lyonnaises du premier Empire, à MM. Châtel et Tassinari ; Celle des cadrans de montre de M. Roblot ; celle des instruments scientifiques anciens de M. Ch. Roussel. Tout cela, malheureusement, est un peu éparpillé, et renseigne sur l'histoire de merveilleuses industries d'exception plutôt que sur la marche générale des Arts et Métiers. J'ai trouvé, en revanche, une très remarquable histoire de la poterie, de la verrerie et de l'étain. Les porcelaines françaises de M. Gasnault, les poteries et porcelaines japonaises de M. Gonse, les objets de verre de M. Gerspach, les étains de M. Bapst, suffisent à nous faire suivre les développements de ces genres divers.

Et si l'Exposition de l'Histoire du travail se termine par une histoire, d'ailleurs très complète, de la photographie, ce n'est que justice. Quel meilleur symbole aurait-on pu trouver de l'effort de notre siècle, de notre tendance universelle à remplacer le travail de l'homme par celui de l'appareil, et la beauté des formes par l'exactitude scientifique ?

T. DE WYZEWA.

---

# EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

## EXPOSITION

DE

## L'HISTOIRE MILITAIRE DE LA FRANCE



L'Exposition de l'Histoire militaire de la France était décidée et déjà préparée lorsqu'elle fut englobée dans l'« Histoire du Travail », l'une des nombreuses branches de l'Exposition universelle. Dans l'idée de son inventeur, elle devait avoir lieu en 1888 au Palais de l'Industrie et comprendre l'Histoire maritime de notre pays au même titre que l'Histoire militaire. Les projets étu-

diés permettaient de supposer qu'elle aurait un aspect grandiose. On avait pensé, pour donner à cette Exposition un cadre digne des collections appelées à y être montrées, à faire venir de Toulon l'une des plus belles poupes des navires de Louis XIV, à hauts étages, avec ses lanternes, ses énormes figures en bois, dorées et sculptées par Puget, que Tourville ou Duquesne promenaient triomphalement à travers les mers. Cette poupe de navire était destinée à être placée à l'une des deux extrémités de la grande nef du Palais; à l'autre extrémité on devait construire une redoute, système Vauban, sur laquelle des mannequins auraient représenté des canonniers servant les pièces de position sur la crête et des fantassins défendant les premières lignes. Parmi nos expositions, si nombreuses depuis 20 ans, celle-là aurait surpassé en succès toutes les autres, car, outre son intérêt artistique et historique, elle aurait touché au sentiment patriotique du pays.

L'œuvre projetée fut, par arrêté ministériel, reculée d'une année



et annexée à l'Exposition de 1889; elle dut, par suite, être transformée. Son importance fut diminuée et le local à occuper devint moins vaste que le Palais de l'Industrie. Néanmoins le programme resta le même, ce fut l'Histoire militaire de la France que l'on voulut représenter au moyen de monuments et de figurations, comme on l'eût racontée dans un livre.

La partie maritime fut réservée; on reconnut que le Musée de la marine, au Louvre, est, en ce genre, le plus complet de ceux qui existent dans les capitales d'Europe et qu'il serait impossible, par une exposition, de rien faire d'approchant; le transport de ce Musée dans un autre local parut inutile et coûteux; en outre, en raison de la fragilité des objets exposés il serait devenu nuisible pour nombre d'entre eux.

Aussi l'Exposition de l'Histoire de la Marine est-elle encore au Musée du Louvre où on peut l'étudier tous les jours.

L'Exposition militaire, au contraire, était à faire. Le Musée d'artillerie existe bien, mais il est plutôt Musée d'art que Musée historique; l'Exposition de l'*Histoire militaire de la France* fut donc décidée et l'on peut dire qu'elle a admirablement réussi. L'art y occupe une place très importante; c'est ce qui nous autorise à en dire quelques mots ici.

Elle se divise comme un livre en chapitres :

1° L'ÉTAT-MAJOR GÉNÉRAL comprenant les œuvres d'art et les armes diverses;

2° L'INFANTERIE;

3° La CAVALERIE;

4° L'ARTILLERIE;

5° Le GÉNIE;

et enfin les expositions des armées étrangères, le Japon et la Belgique, seuls pays qui aient répondu à l'appel.

Commençons par la 1<sup>re</sup> série : *État-major général* qu'on aurait pu appeler avec plus de raison *Histoire générale de l'armée*. Elle devait, d'après le projet, se faire dans le grand vestibule d'honneur. Aux murs devaient être suspendues les célèbres tapisseries de la cathédrale de Reims.

Par suite de circonstances multiples ces arrangements n'ont pu avoir lieu et, malheureusement, une décoration criarde, genre café-concert, orne l'entrée, remplaçant ainsi ces tentures, renommées par

leur beauté, qu'on avait inutilement demandées à l'archevêque de Reims.

En montant l'escalier, l'aspect change; nous sommes bien maintenant dans le Palais de l'Histoire de la guerre.

Sur le premier palier se déroule la magnifique tapisserie du Musée de Valenciennes représentant un tournoi. Vingt chevaliers bardés de fer s'abordent les uns à la lance, les autres à l'épée; le tout est d'un coloris doucement atténué par le temps, qui donne un charme de plus à ce précieux monument historique. Plus haut sont les campagnes de Louis XIV tissées aux Gobelins.

Nous voici au premier étage. Napoléon, le plus grand génie militaire qu'ait enfanté le monde, y apparaît et ses souvenirs y dominant. Voilà sa statue par Guillaume, en lieutenant d'artillerie; en face son buste en costume de général en chef de l'armée d'Italie, également par Guillaume. Cette œuvre d'art appartient à l'Institut; elle est habituellement placée au-dessus du fauteuil du Président dans la salle des séances, et M. de Freycinet, ministre de la guerre et membre de l'Institut, a demandé à ses confrères que le buste du plus célèbre des académiciens fut retiré durant un semestre de sa niche et prêté par l'Institut de France à l'Exposition militaire. Plus bas et devant la figure du général Bonaparte, comme lui servant de piédestal, sont placés le glaive consulaire qui appartient au Musée du Louvre<sup>1</sup>; les sabres de l'Empereur donnés par le général Drouot à la ville de Nancy; ceux que le général Bertrand a légués au Musée de Châteauroux et les reliques que le baron Larrey a conservées de celui qui l'a qualifié dans son testament « le plus honnête homme qu'il ait connu ». C'est encore M. de Freycinet qui a demandé à son collègue de l'Institut, le baron Larrey, digne successeur de son père, de les envoyer au Palais de l'Exposition militaire. A côté des épées, sont l'habit de chasseurs de la garde que portait l'Empereur, l'épée d'Austerlitz appartenant au Musée du Louvre, le petit chapeau à M. Gérôme. Ces objets frappent la vue du visiteur quand il arrive sur le palier du premier étage : qu'il se retourne et il verra alors une tapisserie des Gobelins représentant le premier Consul en

1. Nous reproduisons ici cette magnifique pièce où se retrouve le goût de l'école de Percier, ainsi qu'un des sabres de Châteauroux, d'après les photographies qui nous ont été obligeamment communiquées par M. Launette, qui prépare, avec le concours de la Commission d'organisation de l'Exposition, un important ouvrage sur *l'Exposition rétrospective du Ministère de la Guerre à l'Esplanade des Invalides, en 1889*.

habit rouge, passant la revue des Grenadiers consulaires sur le champ de bataille de Marengo.



GLAIVE ET ÉPÉE DE NAPOLEON I<sup>er</sup>, MONTÉS EN VERMEIL.

(Musée du Louvre et Musée de Châteauroux. — Exposition du Palais de la Guerre.)

Ces portraits et ces souvenirs créent à l'Exposition son plus grand et surtout son plus sérieux succès. La foule vient là recueillie et sans jamais discontinuer; chacun attend patiemment son tour pour



contempler quelques instants le petit chapeau et l'épée d'Austerlitz.

Pourquoi ne voyons-nous pas à la place d'honneur, à côté des reliques de Napoléon, le médaillon de Coysevox, représentant le Grand Condé, qui appartient à M<sup>sr</sup> le duc d'Aumale, et à côté du sabre d'Austerlitz, les pistolets de Rocroi? Les deux noms sonneraient pourtant bien l'un à côté de l'autre! Ces objets sont là, mais si mal exposés que c'est à peine si on les aperçoit.

Pour faire cortège à Napoléon, l'on voit les portraits des généraux célèbres : celui de Villars appartenant à son historien, le marquis de Vogué, ceux de Turenne, de Hoche, de Davout, de Lecourbe, du maréchal de Saxe, du maréchal de Broglie, etc.

Dans la salle suivante, on voit une série de portraits d'hommes de guerre, souverains ou généraux depuis Henri IV et Sully jusqu'à Bugeaud, qui sont des œuvres d'art peu connues et intéressantes : le maréchal Gérard par David, Murat par Appiani, Moncey par Prud'hon, etc., etc. On aperçoit devant la porte, comme une enseigne, les sauvegardes du maréchal de Noailles, les seules, croyons-nous, qui existent. Ce sont deux tableaux représentant les armes du maréchal avec une inscription portant : « De par le Roy sauvegarde de M. le maréchal de Noailles ». Ces tableaux, accrochés à une maison, indiquaient le quartier du maréchal et faisaient défense à qui que ce fût d'y pénétrer, de faire des réquisitions ou de piller.

Dans cette salle ne sont pas seulement des portraits, il y a aussi des reliques : les habits du maréchal Lannes, l'habit de Bonaparte général en chef de l'armée d'Italie, les armes du général Lecourbe; enfin de chaque côté de la porte, deux fanions de commandement : à droite est celui que le duc d'Aumale avait à la prise de la Smala; à gauche celui que planta le maréchal de Mac-Mahon sur Malakoff.

La géographie militaire rentre aussi dans le service d'État-major; une salle est consacrée à son histoire. Les instruments de précision et une collection de cartes levées par le service topographique, depuis une centaine d'années, offrent une série qui montre les progrès accomplis dans le service géographique de l'armée.

De là, nous passons dans les salles consacrées aux armes diverses, principalement aux armes de luxe du Moyen Age et de la Renaissance. Voici d'abord les casques gaulois de la Gorge-Milliet et du Musée de Falaise; puis une suite de heaumes, de salades, de bassinets, de morions, des épées, des hallebardes, des cottes de mailles, enfin tout ce qui représente l'armement offensif et défensif au Moyen Age.

Des vitrines comme celles de M. Spitzer, celles de M. Dupasquier, celles de M. Reubell, présentent des quantités d'armes dont chacune est un modèle de goût, un chef-d'œuvre de ciselure ou de repoussé, de damasquiné et de gravure. Toute la splendeur des guerriers du xvi<sup>e</sup> siècle, princes, rois, empereurs ou chevaliers, est là.

La salle suivante est entièrement occupée par la collection de M. Riggs. M. Riggs, amateur passionné, a réuni une collection qui, à elle seule, formera un musée qu'il se propose d'offrir à la ville de New-York, mais auparavant il a tenu à l'exposer en France. Depuis le xv<sup>e</sup> jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, les divers types d'armes figurent dans cette série; quelques-unes de ces armes sont des pièces d'art, les autres, des objets historiques : on y peut voir une armure maximilienne, l'une des plus belles connues, des épées de la Renaissance qui pourraient lutter avec la fameuse épée de César Borgia et bien d'autres objets dignes d'être étudiés et admirés. Telle est en un mot la première partie de nom générique d'*État-major*.

Venons maintenant à l'histoire de l'*Infanterie*. Les premiers régiments ne furent constitués qu'en 1569, c'est donc à cette date que commence leur histoire. Des séries de gravures et de tableaux offrent les types successifs des fantassins français, depuis le xvi<sup>e</sup> siècle jusqu'à nous. La période de l'Empire est supérieurement représentée par Charlet, Raffet et Horace Vernet. Toutes ces gravures sont au centre sur des épis, et à l'entour, le long des murs, sont des vitrines qui contiennent les épaves en nature de l'équipement et de l'armement des temps passés. On sait peu de chose aujourd'hui des équipements ou des armes des régiments de Piémont, de Champagne, de Normandie, d'Auvergne ou de Picardie, glorieux noms se révélant à chaque grande époque de l'histoire, à Rocroi, à Denain, à Fontenoy, à Yorktown. Pour retrouver les uniformes de nos régiments, il faut venir à une époque plus récente, à l'Empire. Dans les vitrines nous voyons le costume d'un colonel des grenadiers de la Garde, un habit de garde-française de 1780 et les uniformes de notre infanterie, depuis la Révolution jusqu'à nous; au-dessus, des vêtements, des chakos, des képis, des plaques de coiffure, des bonnets à poil, des plumets et des cocardes forment une décoration amusante et évoquent des souvenirs glorieux. Ici c'est une caisse de tambour d'une demi-brigade, là des fusils d'honneur, des sabres et des cannes de tambours-majors, les haches et les tabliers légendaires de nos sapeurs. Puis, tant en nature qu'en dessins, l'histoire du drapeau

national; toutes les enseignes y sont reproduites, lambeaux d'étoffes qui sont chez eux dans le palais de l'Histoire militaire de la France, comme l'insigne de la Patrie. Peu importe la couleur, drapeau noir de Piémont à Rocroi, pavillon blanc du Bailli de Suffren dans les mers de l'Inde, drapeau tricolore de la 12<sup>e</sup> demi-brigade à Arcole, aigle impériale des grenadiers de la Garde à Austerlitz et à Iéna, coq gaulois du 47<sup>e</sup> ligne de ligne sur la brèche de Constantine : la forme est différente mais l'idée est la même ; c'est la France qui se personnifie sous ces divers emblèmes.



CASQUE DES GARDES DU CORPS (1814).

(Exposition du Palais de la Guerre.)

De l'Infanterie, nous passons dans la salle de la *Cavalerie*. On aperçoit, en entrant, trois tableaux, côte à côte, sur le panneau faisant face à la porte : au milieu, celui de Murat par Girodet, à gauche, le général Auguste Colbert, par Gérard, et à droite Lassalle par Gros ; puis à la suite Nansouty, d'Hautpoul, de Brack, Pajol, Curély, Lefebvre-Desnouettes, Montbrun, Caulaincourt. La représentation de tous les uniformes de la Cavalerie, par des tableaux ou des aquarelles est au centre de la salle sur des panneaux et des épis ; enfin, pour servir de cadre aux portraits de nos héros, les murs sont ornés de selles, de fontes, de trompettes, de casques — notamment une magnifique série de casques de gardes du corps, — de kolbaks, de schapskas, de baudriers, de sabretaches, de gibernes, de sabres, de lances, de carabines, de pistolets, de timbales, d'étendards, de fleurs de lys et d'aigles. Les précieuses collections de nos peintres Meissonier et Detaille tiennent une grande partie de cette exposition. A regarder tous ces débris de nos cuirassiers, hussards et chasseurs, on croit



voir passer comme une trombe, les charges mémorables d'Eylau et de la Moskowa. Dans une petite vitrine, on voit la cravache que Murat tenait à la main lorsque, à la tête de ses escadrons, dans un costume des plus empanachés, il enfonçait tout ce qui se trouvait devant lui.

Il nous reste maintenant à parler des armes savantes. Lorsque la poudre à feu fut découverte, les premiers engins d'artillerie furent des tubes grossiers, de bois ou de cuir, cerclés de fer ou même entiè-



CASQUE DES GARDES DU CORPS (1820).

(Exposition du Palais de la Guerre.)

rement en fer. Ces instruments étaient aussi dangereux pour ceux qui les servaient que pour leurs adversaires : nombre de canonniers furent tués par les pièces qu'ils manœuvraient. Jacques II, roi d'Écosse, fut coupé en morceaux par une pièce qui éclata au moment où, se tenant à côté, on y mit le feu.

Ce ne fut guère que sous Charles VII que les frères Bureau de Larivière organisèrent les canons de telle façon que Charles VIII posséda la plus belle artillerie de son temps. Depuis, les autres pays regagnèrent le terrain perdu, mais de nouveau sous Henri II le grand-maitre de l'artillerie d'Estrées régularisa ce service et mit ainsi notre canonnerie hors de pair. C'est d'Estrées qui créa les « six calibres de France » : 1<sup>o</sup> le canon lançant un boulet de 33 livres, trainé par 21 chevaux ; 2<sup>o</sup> la couleuvrine dite « grande », boulet de 16 livres, trainée par 17 chevaux ; 3<sup>o</sup> la couleuvrine dite « bâtarde »,

boulet de 8 livres, 11 chevaux ; 4<sup>o</sup> la couleuvrine dite « moyenne », boulet de 3 livres, 7 chevaux ; 5<sup>o</sup> le « faucon », boulet de 2 livres ; 6<sup>o</sup> le « fauconneau », boulet de 1 livre ; ces deux dernières pièces étaient trainées par 4 chevaux.

On voit à l'Exposition le modèle réduit de chacune de ces bouches à feu. Les six calibres de France ne furent guère modifiés jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les attelages de l'artillerie étaient à la française, c'est-à-dire avec limonière, les chevaux à la file traits sur traits.

Au commencement du règne de Louis XV, le premier inspecteur général d'artillerie, Vallière, régularisa, en les réduisant à trois, l'échelle des calibres qui, depuis Henri II étaient arrivés à être fort nombreux ; il laissa subsister les belles pièces à sculptures décoratives que le règne de Louis XIV avait produites à profusion, mais il donna un modèle uniforme d'affût pour des pièces de même calibre. Ses affûts étaient montés sur un avant-train très bas à limonière.

Malgré ces perfectionnements notre artillerie fut inférieure à celle de la Prusse durant la guerre de Sept Ans ; elle manquait surtout de mobilité vis-à-vis de l'artillerie à cheval prussienne.

Aussitôt le traité de Paris signé, Gribeauval, depuis premier inspecteur général, se mit au travail et créa le système qui porte son nom. Son organisation subsista jusqu'en 1854, et fut l'un des instruments de nos victoires de la Révolution et de l'Empire. Gribeauval enleva aux pièces toutes leurs décorations ; les poignées ne représentèrent plus des dauphins, les volées furent sans sculptures, les culasses à moulures simples. C'est même à cette simplicité que l'on distingue à première vue les pièces de son système, de celles qui sont antérieures. Il conserva les trois calibres adoptés par Vallière, qui furent appelés en raison du poids en livres du projectile en fer plein : calibre de 12, de 8 et de 4. Il réunit la gargousse au projectile qui jusque-là en était séparée, ce qui évita des accidents et rendit le transport des munitions plus facile. Les affûts furent moins grossiers ; entre les flasques dont ils se composaient, on plaçait un coffre à munitions qui permettait le tir immédiat même en l'absence des convois de munitions ; chaque pièce avait un caisson à 4 chevaux, fort long, ayant la forme d'un tombeau, avec un couvercle à dos d'âne semblable à un toit. Ce ne fut qu'en 1827, sous la direction du général plus tard maréchal Vallée, que les caissons-coffres furent adoptés.

Gribeauval substitua à l'attelage à limonière, l'attelage alle-

mand : l'avant-train à roues élevées avec timon au lieu de limonière et volées fixes avec volée de bout de timon. Les pièces étant réduites de poids et de proportions, les affûts devinrent moins lourds et plus mobiles. Ce matériel permit alors à nos canonniers ces traits d'héroïsme qui ont illustré les La Riboisière, les Sénarmont, les Lauriston, les Sorbier, les Drouot, les Serruzier, etc.

Nous laissons de côté les perfectionnements modernes, ils appartiennent à la science et ne relèvent plus de l'histoire ni de l'art. Les anciens canons dont nous venons de donner une histoire rapide, sont représentés par de petits modèles au centre de la salle, tandis qu'aux murs sont les portraits des artilleurs célèbres : La Riboisière serrant la main de son fils le matin de la bataille de la Moskowa ; au-dessous du tableau, dans une vitrine est l'épée qu'il portait au siège de Dantzic et dont le pommeau fut enlevé par un éclat d'obus ; Sully par Porbus, Foy par Gérard, Lauriston par Horace Vernet, Eblé par Gros, et au milieu de la salle dominant tout de son regard génial, la statue de Bonaparte, par Rochet, en costume d'élève de l'école de Brienne.

Après l'Artillerie le Génie. Au centre de la salle sont représentés en relief, les plans des principales places fortes de France ; à côté les modèles également en relief des types de fortifications. Aux murs, entre les décorations formées de panoplies et de cuirasses de sapeurs, les portraits de Vauban, de Cormontaigne, de Dode de la Brunerie, de Bizot, etc., etc. ; et plus loin des dessins représentant les places fortes du moyen âge. Au premier rang figure la forteresse la plus populaire et la plus célèbre du Moyen Age, le Mont Saint-Michel représenté par plusieurs aquarelles exécutées par l'architecte Corroyer, dont le nom est à jamais lié à la conservation de ce chef-d'œuvre de l'art gothique en France.

Nous ajouterons quelques mots pour l'histoire de l'armée belge depuis 1830. Ses règlements, son armement, ses différents costumes depuis cette date, y sont représentés et groupés avec goût. Qu'il nous soit cependant permis à ce sujet d'exprimer un regret : nous aurions été heureux de pouvoir remonter plus haut dans l'histoire du rôle militaire de la Belgique, et de rappeler que le sang belge a coulé avec le sang français, pour les mêmes causes, sur les champs de bataille d'Europe. Il nous aurait été agréable, entre autres faits d'armes glorieux de l'armée belge, de rappeler que c'est au 3<sup>e</sup> bataillon de tirailleurs belges et à deux escadrons du 8<sup>e</sup> hussards, sous la direction du commandant belge Lahure, que l'on doit l'enlèvement, à l'arme blanche, dans les glaces du Texel, de la flotte hollandaise en 1795.



La dernière série que nous essaierons de signaler ici est l'exposition militaire du Japon. Aujourd'hui les Japonais portent des uniformes, des dolmans et des képis semblables aux nôtres; ils ont des canons se chargeant par la culasse et des fusils à répétition. Ici, au contraire, nous les voyons encore tout bardés de fer, la figure couverte de masques qui simulent l'horreur et qui, dans leur idée, devaient les rendre plus effroyables aux yeux de leurs adversaires. On peut admirer leurs armures couvertes de laque ou vernis, d'incrustations, de damasquiné, puis ces sabres dont les gardes sont des merveilles de ciselure; enfin des casques en fer de toutes formes : nous en signalerons un, représentant un coquillage de l'effet le plus curieux; il rappelle de loin les casques vénitiens du *xv<sup>e</sup>* siècle.

Dans cette salle sont les armes, les gardes de sabres magnifiques de M. Montefiore et de M. Gonse; une armure du *xvi<sup>e</sup>* siècle appartenant à M. Krafft, et mille autres objets précieux pour la description desquels il faudrait la plume de Théophile Gautier.

Telle est résumée à grands traits cette merveilleuse exposition de l'art militaire. Lorsque nous avons été chargé il y a deux ans de préparer cette exposition et d'en faire le programme, nous avons pensé qu'elle devait être comme une épopée des gloires de la France de nature à apprendre à la foule des visiteurs l'histoire de notre pays plus sérieusement qu'à l'école et dans les livres. Aujourd'hui que l'œuvre est accomplie nous croyons qu'elle a répondu au but proposé. Pour notre part, nous n'avons jamais été dans ce palais de la guerre, sans éprouver un véritable sentiment d'enthousiasme en même temps qu'un profond recueillement.

GERMAIN BAPST.




---

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

---

EXPOSITION UNIVERSELLE

---

Maison VEVER

---

(BIJOUTERIE-JOAILLERIE)

---

PARIS — 19, rue de la Paix, 19, — PARIS

---

Nous écrivions ici même, dans la livraison de juin 1889, en signalant à nos lecteurs l'exposition de MM. Vever :

« Tout, dans cette exposition serait à citer ; les moindres objets témoignent d'une grande recherche, d'une profonde érudition, et d'un goût irréprochable. En un mot, c'est une exposition hors de pair. »

Quelques mois après, M. Falize, dans l'article plein d'autorité qu'il consacrait à l'orfèvrerie d'art, signalait à son tour parmi les curiosités artistiques de l'Exposition, les envois de MM. Vever. Il mentionnait notamment un miroir à main grec, une statuette polychrome, *Pandore*, en ivoire, or, argent, lapis, etc. (nos lecteurs n'ont pu oublier la reproduction qu'en a donnée la *Gazette*), des statuettes d'argent d'après les modèles de MM. Steie et Bottée, une lampe de nuit à émaux transparents, une terre cuite de Tanagra reproduite en argent, un coffret d'argent et d'or décoré de camées anciens, une belle série de basse-taille, une pendule Renaissance, des bracelets, des bonbonnières, des flacons d'odeurs, la série des diamants, etc.

La presse entière, d'ailleurs, a constaté à la fois le grand succès et la grande valeur artistique de cette exposition, et le jury, en accordant à MM. Vever le grand prix, n'a fait que confirmer le verdict unanime de l'opinion publique.

Cette haute récompense est venue s'ajouter à celles qu'avait obtenues la même maison dans toutes les expositions précédentes, depuis 1855 ; mais nous y voyons surtout un encouragement aux tendances particulières qui ont toujours fait aux dignes successeurs des Marret et Baugrand une place à part dans la joaillerie française, et aux efforts qu'ils font pour introduire dans la bijouterie et l'orfèvrerie d'incessantes innovations,

pour varier et multiplier sans cesse les formes et les procédés. Il faut avoir vu, au Champ-de-Mars, les vitrines de MM. Vever, pour apprécier toute la valeur que peut donner à une industrie une direction véritablement artistique, à la fois savante et hardie, éprise de nouveauté en même temps que respectueuse des chefs-d'œuvre anciens. Tout ce que l'art des siècles passés a produit de charmant, depuis les statuettes grecques ou étrusques, jusqu'aux bonbonnières du xviii<sup>e</sup> siècle, tout cela pourrait être renouvelé dans notre orfèvrerie, à la condition de s'adapter au goût moderne, et de subir les transformations exigées par lui; à la condition, aussi, de s'accompagner d'une exécution technique irréprochable. L'honneur de ces heureuses restitutions ne pouvait donc revenir qu'à une maison de premier ordre, disposant de ressources matérielles parfaites, et ayant à sa tête un savant doublé d'un artiste, un ancien élève de l'Ecole polytechnique et un lauréat de l'Ecole des Beaux-Arts. Nous devons à cet heureux concours de circonstances toutes ces œuvres exquises, où les formes anciennes s'offrent à nous rajeunies, merveilleusement appropriées à nos goûts modernes; nous lui devons ces inventions toutes nouvelles, ces bracelets, ces diamants, ces émaux, que l'industrie étrangère s'efforce déjà de copier, et dont l'inimitable perfection technique vient d'être, une fois de plus, officiellement reconnue.

Puissent les récompenses du jury et l'approbation unanime du public encourager MM. Vever à persévérer dans la voie si nouvelle et si résolument artistique où ils se sont engagés pour l'honneur de la joaillerie française.

---

## COLLECTION COUTAN - HAUGUET

VENTE APRÈS DÉCÈS

# TABLEAUX AQUARELLES ET DESSINS

Bonington — Charlet — David — Decamps  
Eug. Delacroix — Paul Delaroche — Fielding — Géricault  
Girodet — Granet — Gros — Guérin — Ingres  
Prud'hon — J. Vernet — Horace Vernet, etc., etc.

*Hôtel Drouot, Salle n<sup>o</sup> 8*

*Les lundi 16 et mardi 17 décembre 1889, à 2 heures*

M<sup>e</sup> **ESCRIBE**  
COMMISSAIRE-PRISEUR  
6, rue de Hanovre, 6

MM. **HARO** frères  
PEINTRES-EXPERTS  
14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

Avec le concours de M. **HARO** père \*, peintre-expert

### EXPOSITIONS :

Particulière, le samedi 14 décembre 1889 — Publique, le dimanche 15 décembre 1889  
De 1 heure et demie à 5 heures



PRIMES DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

ALBUM RELIÉ  
DE VINGT EAUX-FORTES  
DE JULES JACQUEMART

Imprimées sur beau papier 1/4 colombier. — *Nouveau tirage*  
Prix de vente, 40 francs — Pour les abonnés, 15 fr.; franco en province, 20 francs.

---

L'ŒUVRE ET LA VIE  
DE  
MICHEL-ANGE

PAR

MM. Charles Blanc, Eugène Guillaume,  
Paul Mantz, Charles Garnier, Mézières, Anatole de Montaignon,  
Georges Duplessis et Louis Gonse.

L'ouvrage forme un volume de 350 pages, de format in-8° grand aigle, illustré de 100 gravures dans le texte et de 11 gravures hors texte. Il a été tiré à 500 exemplaires numérotés, sur deux sortes de papier :

1<sup>o</sup> Ex. sur papier de Hollande de Van Gelder, gravures hors texte avant la lettre, n<sup>os</sup> 1 à 70; 2<sup>o</sup> Ex. sur papier vélin teinté, n<sup>os</sup> 1 à 430.

Le prix des exemplaires sur papier de Hollande est de 80 fr. — Pour les abonnés, 60 fr.

Le prix des exemplaires sur papier teinté est de 45 fr. — Pour les abonnés, 30 fr.

---

RAPHAEL ET LA FARNÉSINE

Par Ch. BIGOT

AVEC 15 GRAVURES HORS TEXTE, DONT 13 EAUX-FORTES DE M. DE MARE

Un volume in-4° tiré sur fort vélin des papeteries du Marais

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec gravure avant la lettre, au prix de 75 fr.

Prix de l'exemplaire broché, 40 fr. — Pour les abonnés, 20 fr. pour Paris; 25 fr. *franco* en Province ou à l'Etranger, Union postale.

Ajouter 5 fr. pour un exemplaire relié en toile, non rogné, doré en tête.

---

ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Quatrième Série. — Prix: 100 fr. — Pour les abonnés: 60 fr.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la *Gazette des Beaux-Arts* les Albums seront envoyés dans une caisse sans augmentation de prix.

---

LES DESSINS DE MAÎTRES ANCIENS EXPOSÉS A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS  
EN 1879

Par le marquis PH. DE CHENNEVIÈRES  
Directeur honoraire des Beaux-Arts, membre de l'Institut

Réimpression, avec additions, du travail publié dans la *Gazette*: Illustrations nouvelles.  
L'ensemble comprend 18 gravures hors texte et 56 dans le texte.

Prix du volume broché, 20 fr. — Pour les abonnés, 12 fr.; *franco* en province, 15 francs.

En vente au bureau de la « Gazette des Beaux-Arts »

8, RUE FAVART, A PARIS





## Zwiener

ÉBÉNISTERIE D'ART

GENRE LOUIS XIV, XV ET XVI

2, rue de la Roquette, Paris

(PLACE DE LA BASTILLE)

## Quignon

38, rue Saint-Sabin, Paris

SCULPTEUR-ÉBÉNISTE

Hors Concours 1889

## Denière

AMEUBLEMENT — BRONZES ARTISTIQUES

GRANDE DÉCORATION

OBJETS D'ART ANCIENS & REPRODUCTIONS

15, rue Vivienne

## A. Chevré

FABRICANT de MEUBLES de STYLE

ET D'ÉBÉNISTERIE D'ART

7, rue de Braque, 7

PARIS

## Haviland & C<sup>ie</sup>

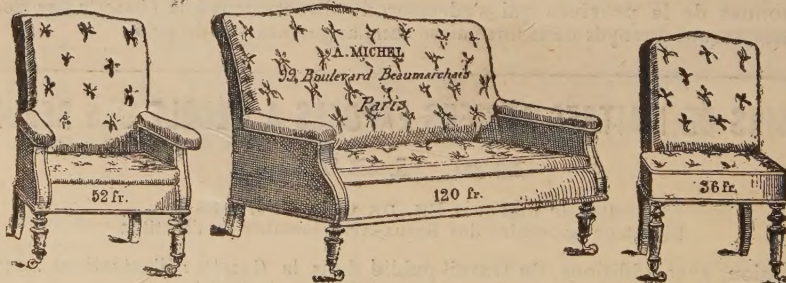
PORCELAINES DE LIMOGES

DÉPOT :

60, faubourg Poissonnière, 60

PARIS

## Spécialité de Sièges Seymour — Confortables & Bon Marché



Ces Sièges ont été appréciés par les visiteurs dans les galeries de l'Exposition de 1889



# ART INDUSTRIEL

**FÉRAL, peintre-expert**

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



**E. MARY & FILS**

26, rue Chaptal, Paris

**FOURNITURES** pour Peinture à l'Huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain; la Peinture Tapissière, la Barbotine, le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc.—Nouveau fixatif J.-G. VIBERT pour l'Aquarelle.

**ARTICLES ANGLAIS**

Seuls représentants de la Maison CH. ROBERSON et Co de Londres.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

**CHRISTOFLE et C<sup>ie</sup>,**

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exp. de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

**LABITTE, Em. PAUL & C<sup>ie</sup>**

Libraires de la Bibliothèque Nationale

4, rue de Lille, 4

SUCCURSALE & SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

28, r. des Bons-Enfants (Anc. M<sup>re</sup> Silvestre)

**VENTES PUBLIQUES A PARIS**

ET DANS LES DÉPARTEMENTS

Livres rares et curieux. Achats de Bibliothèques au comptant. Expertises. Rédaction de Catalogues.

**COMMISSIONS**

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

**LIVRES D'ART**

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE  
ET GRAVURE

**RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins**

Catalogue en distribution

**AUTOGRAPHES et MANUSCRITS**

**ÉTIENNE CHARAVAY**

Archiviste-Paléographe, 4, rue de Furstenberg

Achats de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité.

Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

**A. BLANQUI**

Médaille « Industries d'Art » décernée par le Congrès annuel des architectes français 1888.

**MEUBLES, BOISERIES, TENTURES**

MARSEILLE, 8, rue Cherchell.

**Henri DASSON et C<sup>ie</sup>**

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES D'ART

Grand Prix à l'Exposition de 1889.

106, rue Vieille du Temple, Paris.

**HARO Frères**

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

34, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

**EMBALLAGE**

Maison fondée en 1760

**CHENUE**

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art et de curiosité.

5, rue de la Terrasse

(Boulevard Malesherbes.)

Estampes anciennes et modernes.

**LIVRES D'ART**

Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure

**LETAROUILLY**

1 et 3, Quai Malaquais, Paris.

Catalogue mensuel de livres rares et curieux.

**Eugène CHARAVAY fils**

EXPERT EN AUTOGRAPHES

Anc. Mais. CHARON, puis A. LAVERDET, fond. en 1838)

8, QUAI DU LOUVRE, PARIS

Autographes des célébrités de tous genres; achat de collections d'autographes, rédactions de catalogues, ventes à l'amiable ou aux enchères.

Revue des autographes, publication mensuelle. Nobiliaire français ou Catalogue par ordre alphabétique de pièces manuscrites émanées des familles nobles de France.

**HENRI STETTNER**

ACHAT ET VENTE

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ,  
ANTIQUITÉS ET TAPISSERIES

7, rue Saint-Georges

**BEURDELEY**

Ébénisterie, Bronze et Sculpture d'art

OBJETS D'ART ANCIENS

32, 34, RUE LOUIS-LE-GRAND



31<sup>e</sup> ANNÉE. — 1889.

## LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 80 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1<sup>er</sup> janvier ou 1<sup>er</sup> juillet.

### FRANCE

Paris . . . . . Un an, 60 fr., six mois, 30 fr.  
Départements . . . . . — 64 fr.; — 32 fr.

### ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. . — 68 fr. — 34 fr.

PRIX DU DERNIER VOLUME : 35 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). . . . . Épuisé.  
Deuxième période (1869-88), dix-huit années . . . . . 950 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

## LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

**Prime offerte aux Abonnés en 1889**

## NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

5<sup>e</sup> série. — Prix : 100 fr. — Pour les abonnés : 50 fr.

50 gravures (aucune n'a paru dans les précédents albums), tirées sur chine, format 1/4 colombier, et contenues dans un portefeuille.

Planches de Gaillard, Jacquemart, Gaujean, L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didier, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot, etc. Eaux-fortes originales de Lhermitte, Renouard, de Nittis, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la **Gazette des Beaux-Arts**, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : **L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange**; **Album d'eaux-fortes de Jules Jacquemart**; **les Dessins de maîtres anciens** et **Album de la Gazette des Beaux-Arts** (4<sup>e</sup> série dont il reste quelques exemplaires).

### ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

et dans tous les bureaux de poste

à l'Administrateur-gérant de la **Gazette des Beaux-Arts**

RUE FAVART, 8, PARIS